D U S H U W E N C O N G



读·书·文·丛

听者有心

李皖

*

生活·讀書·新知三联书店

图书在版编目(CIP)数据

听者有心/李皖著. －北京:生活·读书·新知三联书店,1997.3 (1997.7重印)
(读书文丛)
ISBN 7－108－01000－3

Ⅰ.听… Ⅱ.李… Ⅲ.通俗音乐－音乐欣赏 Ⅳ.J605

中国版本图书馆CIP数据核字(96)第24392号

责任编辑 吴 彬
封面设计 宁成春 罗 洪

出版发行 生活·讀書·新知三联书店
北京市东城区美术馆东街22号 邮编100010
经 销 新华书店
印 刷 北京市宏文印刷厂

787×960毫米 32开本 8.625印张 126,000字
1997年3月北京第1版 1997年7月北京第2次印刷
印 数 07,001－22,000册

ISBN 7－108－01000－3/J·83 定价12.60元

我们还会不会倾听？

——代序

李　皖

两年前，曾经想拥有一个专栏，用音乐的、文化的、人生的批评，消解流行的、明星的、私生活的文字在乐坛的泛滥。名字都想好了，套用一个歌名，叫“请跟我来”。

这样做的同时，却不知不觉地跌进了我要猛烈攻击的那个东西的陷阱，大众化的陷阱。

李宗盛在录制第一张个人专辑的时候写了一首《开场白》，用几乎注定不会被大众接受的方式唱出，放在他所有歌曲的开头：“你现在是怎样的心情呢？是欢喜、悲伤还是一点点不知名的愁？如果是，请进来我的世界，稍作停留。在这里，有人陪你欢喜悲伤，陪你愁。”

几年才过，李宗盛弃歌出走，没有心情再陪你欢喜悲伤陪你愁了，我感到，这里暗含了整个流行文化的危机。

在《开场白》里，李宗盛用个性的态度，却

无意间认同了一种非个性的态度，而这恰恰是整个流行文化的态度——为每个人解闷儿，让每个人成为同样的玩偶。它可以这样，它已经这样，它还在这样。当李宗盛放不下对音乐的热爱在出走之后再做冯妇，十余年商业文化的熏染仍像个影子紧紧笼罩着他的每一首歌，那种无法忘我的创作态度已经蚀入骨髓，一辈子都抹不去。

于是，所有人都变得一模一样了。不管他们爱李宗盛还是爱哪个天王，结局都不会改变。

这个结局是当代的众多因素共同促成的，流行音乐只是世界同一化行动中的一个小小代表：

它是高度技术化的。科学思维日渐成为人们信奉的唯一理性，它甚至侵入了人类的情感领域，把人心也变成因果分明的推理的链条。本来，艺术应该是维持这个丰富到无限的心灵王国的最好的守护者，但是，我们不是在学着不用灵感和激情、而用计算机制作音乐吗？我们不是在用种种科学化的新理论妄图把艺术解释成为被理性完全理解的几个结论吗？而在发烧友那里，技术已经成了欣赏的主题：Hi—Fi 器材才是真正被听的对象，音乐只是使这一对象得以呈现的手段罢了。

它是快速变动的。各种艺术的快速更新换代

使真正艺术品获得认可的相对稳定期也瓦解了。艺术的信念随之稀释。今年的歌曲无情地淘汰着去年的歌曲。抛弃——再追逐。艺术的存在渐渐只剩下纯粹实用化的理由，创作者和消费者正在形成一种新的默契。

它是大众传播的。有排行榜有点歌台有日日新的新闻报道。它们将音乐简化成了名次、销量、可以跟着卡拉OK的哼哼和关于歌星的各种各样的资讯。而现代人所了解的整个世界不是也正在变成这样的一堆资讯？

我们身处的时代，人可以定义为“信息的集合体”。当然，他还有感情，但由于流行音乐的介入，个人的抒情也被标签化了。从本质上讲这并非流行音乐作品的过错，过错在于像瘟疫一样的标签式传播对大众的侵蚀和同化。读着报纸，看着电视，每个人了解同样的事，作同样的“流行人”。他看着漫天飞舞的各种信息，它们分分秒秒不断变化不断闪烁——他被吸住了，不能动了。

于是，他总是和公众生活在一起，他注视的东西其实就像股票交易所的电子屏幕，只是整个世界非常可怜的一块面板而已。他的人生知觉就是和别人一起，共同分享这块面板，从来没想到

可以走开使用一下自己，哪怕只是一丁点儿地错下位，尝试单独去生活一下。他成了具空壳，一具只会复述新闻和热门话题，总在出场时作了广播和电视复印件的空壳，而这些东西和他的生命毫无关系。

因此，音乐批评是好的，“请跟我来”却不必。批评音乐不是为了涵盖和置换音乐，不是为了给你个结论，而是为了让音乐回到音乐自身，让人从信息中走出来恢复自己的血肉。试试看，我们还会不会倾听，还能不能找回被信息、时代潮流和科学唯一论弄丢的那一面世界，属于艺术和心灵的世界。

一九九四年九月

目录

我们有话要说

台湾滚石唱片公司曾出过一张合集，名字叫《我们有话要说》。

其实“有话要说”的不光是人到中年的滚石诸同仁，至少还有早熟的黄舒骏，以及凸现在大陆一代人心态之上的崔健。

他们的相当一部分作品，不像时下的流行音乐深陷在商业性的爱情之中，而历数对现实对社会的品评、对流弊的批判，并一改浅斟低唱为陈述，为呐喊，为直面生活的勇者的思想；而ABA回旋式的抒情歌路则一变成为在一个基本乐曲构成上不断变奏、时时乍现高潮的叙事式或陈述排比式结构；有的更在旋律上似说非说、似唱非唱；口白与音乐浑然天成。凡此种种，我戏称之为“说唱艺术”。

从形式上看，说唱艺术中的“口白式”唱腔首创于李宗盛。早在八十年代之初，李宗盛在创

作第一张个人专辑《生命中的精灵》之前，就巧妙地将中国语言的语调镶嵌在旋律之中，从而创造了一种唱中有“说”，“说”成旋律，充满诙谐、诚恳语气的调侃体音乐。在后来的《致所有的单身女子》中，李宗盛妙用休止，用时断时续、结结巴巴的钢琴声与人声一问一答，将独身女子欲说还休的复杂心态，刻划得简直淋漓尽致。至此，阿宗的大师风范显尽山水。

而说唱艺术的“魂”，则由罗大佑于一九八二年以专辑《之乎者也》刮遍台湾岛。这一专辑直面现实流弊的内容令台湾掀起史无前例的自省风潮。其后，则有龙应台《野火集》旋风轰动于一九八五年。

近十年来，这种说唱在崔健那里孕育、发挥，终于成长为又一座音乐山峰，虽然两者之间未必就有直接的启承关系。少有人称道的《解决》，却无论在音乐还是词作上都不乏非凡之处。可以说，《解决》是崔健在摇滚乐生涯中的自由王国。仅就构成这一专辑的基本乐句型式，崔健天才地创造了一个极为简单的手法，以中国语言本身声调特色构筑其旋律，而在貌似平平的乐句的末尾一二字，突然上扬或下沉的变化，却造成极大的张力

和活性，一个调侃现实、疯疯癫癫、嘻笑怒骂的摇滚乐人如在眼前。打击乐统帅下曲曲出新的强烈节奏则带来一股汹涌的挣脱、奋争、痛苦和撒野。作为当代中国一根极为敏感的神经，崔健永远值得研究八九十年代历史的后人们频频回首。

说唱艺术是一团刺，挑出了生活中的真实；说唱艺术是一团火，照亮了人在这一时代所独有的精神体验。流行歌曲作为社会心态的晴雨表所拥有的那份深刻，很多保存在这部分说唱之中。“眼看着高楼盖得越来越高，我们的人情味却越来越薄；朋友之间越来越有礼貌，只因为大家见面越来越少；苹果价钱卖得没以前高，或许现在味道变得不好；就像彩色的电视变得更加花哨，能辨别黑白的人愈来愈少。”（《现象：七十二变》）罗大佑说的是城市发展的同时人情和道德的淡化。李宗盛的那首《寂寞难耐》道出了人所难道的那种“平白无故的难过”、“只有自己为自己喝彩、只有自己为自己悲哀”的寂寞，诙谐的曲调让人初听好笑、深入后却想哭。真的，有什么东西比这首歌更能体现信念模糊的现代人的那种孤独和彷徨呢？“孔子不要打我，孔子不要打我：打骂要有理由，不然我会反动。”张洪量则通过对至上权威孔子的直言挑战，呼唤一个“思想不分左右倾”的百

家争鸣时代的到来。“他们说这里没有所谓的地狱天堂，因为每个人好坏都没什么两样；也没有所谓的喜悦悲伤，因为脸上的表情都很像。……你小心也罢，粗心也罢，反正每个人都要长大。”（黄舒骏《听不懂的话》）这里，“我以为”和“他们说”的巨大反差，揭示的是涉世未久的自然天真和世俗世界的矛盾。马兆骏却幽默地论证了平凡生活可以拥有的快乐：“第二名也无所谓。大家都想得第一，你到底累不累。人尽其责，问心无愧。”这是从另一角度看生活所获得的一种豁达。而当你倾听着刘铮嘶哑着喉咙一气问了二十八句的“到底我要等到什么时候”，恐怕再麻木的人也能听出歌者对离人们越来越远的坦诚互爱的呼唤。

流行音乐是城市的产物，对人的关心成为说唱的主题之一，似乎带有相当的必然性。这一点亦使得说唱艺术中相当一部分词作采用了讲述某人故事的形式，把关注投向那些并不“流行”但却有深刻内蕴的普通的社会中的个人。爱作轻松状的流行音乐终于在这里凸起一块沉沉厚土。这里有“一直做他认为应该做的事”的“凡夫俗子”（李宗盛《小镇医生》）；有“除了薪水，什么都上涨，你究竟为谁辛苦、为谁在忙”的“老

张”(侯德健《喂！老张》)；有生活在社会底层的小人物——为立法委员开车、卖力、最后惨死却一生“不懂发言”的细汉仔(陈升《细汉仔》)；而“在物质文明的现代战场得到一切却失去自己”、最终还是归回当初愤然出走的家乡——已因塌方吞噬父辈几代人的矿山，郑智化想用《老幺的故事》表达什么呢？当一个孩子出于对善良的感动而抬起他无比景仰的脸，卖糖老头说：“孩子，你要比我更强！”(李恕权《麦芽糖》)。

反观二十世纪五六十年代以来整个摇滚乐、流行音乐的产生、发展，短短三十余年就击退其它音乐形式成为最大众化的音乐行为，一个相当重要的原因，恐怕就在于它以大众传媒传达了社会中个人的自由发言而成为某一群类的代言人，从而变静态欣赏为动态参与。通过参与流行音乐大家发现，十分渺小的个人的权力得以在社会面前公演和实现，可以表达自己的情感、意愿，也可以指点江山。中国说唱派可谓是极其自省的有大关怀的音乐文化人。

一九八四年的最后一天，“最后一个与你相互取暖的夜晚”告别演唱会上，罗大佑声称为他的歌友们奉上一首好听的曲子。然而他轻捻弦索弹

出的竟是那首絮絮叨叨的《七十二变》。在缓缓的吉它和悦耳的键盘之下，狂热的会场骤然一片静寂。大家一定是突然发现了“说唱的旋律”原来也能无比的优美。《七十二变》不仅是说唱，也是悠扬；看似缺乏起伏，实则非常音乐。崔健曾强调：我重视的是曲子，词仅仅是为表现曲子而填。估计也是这个意思，怕你为其词作震撼而忽略了他们本质上首先是音乐人。以为崔健除了词作以外“一无所有”。对于歌来讲，音乐性永远是第一位的，没有音乐就没有生命。

一九八九年，又一个岁末来到了。滚石诸友再度合作，不求商业价值，“只去把心中的音乐记录下来”，结果不约而同汇成一张新的说唱集锦《新乐园》。赵传的创作谈足可以代表说唱艺术的总体精神：“在这张专辑中，所作的无非只是想把心中的音乐、心中的感想，诚挚的、真实的、自然的表达出来，它也许不是最好的，听起来不是很流行的，但每个音符、字字句句，却赤裸裸地来自内心深处。”

说唱，流行音乐中潜沉的非商业潮流。

一九九二年一月

小心，别弄丢了你的耳朵

一九八二年，迈克尔·杰克逊推出了后来被确认为有史以来最畅销的唱片《恐怖之夜》(《Thriller》),稍后不久别出心裁地又同时发行了精心编剧制作的同名歌曲录像片。迈克尔在他的自传中写道："(录像发行后)整个唱片集的销售量开始剧增，据统计，在六个月的时间里，《恐怖之夜》的电影、小唱片、唱片集与磁带的销售数字为一千四百万。到了一九八四年，我们一周就卖出了一百万。"

《恐怖之夜》的销量总共达四千万张之巨。无疑，这部录像片充任了其最好的推销商，它可称得上音乐史上的首张 MTV 影带。

而仅仅限于电视台播放的 MTV (Music TV),则可追溯到七十年代末的美国,它是流行音乐工业、电视业双重发达的产物。MTV 为流行音乐增添了一个新要素——画面，使流行音乐越来

越成为一种电视文化而存在，这种文化的特征是音乐、文学、电视艺术三位一体。

十余年后，日臻成熟的 MTV 技术为地处流行乐边缘的中国大陆带来了《潮——来自台湾的歌》。当游子蓝雾蒙蒙的眼睛淡出天空再淡出一群归鸟，当小虎队在新颖的电视剪接下“跳”出现实中无法再现的舞蹈，视听享受的巨大冲击使一部分歌迷从歌转而去追求 MTV。在中国大城市，不仅 CD（激光唱碟）市场在升温，LD（激光影碟）的市场也在悄然兴起。

MTV 是不是音乐的歧途？一种新的困惑产生了。

一位朋友曾这样问我：既然有了音乐，为什么还要有填上词的歌的存在呢？

这句话确实让我深思了好长一段时间。的确，音乐本身就是一种自足自在的存在，词有时简直是优雅的浪费。

如同诗与音乐联姻，当它们血肉相连时，我们发现了真正的歌。在真正优秀的 MTV 上，我们发现了充满音乐思维的律动着的画面。MTV 是一个重新建构的新美学。但是，正像音乐这种“灵魂语”体现了抽象的自然力和灵魂自身，引发

出人类难以言传的心理悸动，歌词赋予其一定清晰的同时减弱了音乐本身的神秘冲击力；MTV进一步将这种冲击力分散于视觉。不能说不好，终究是性质变了。

对这种变化尤感兴趣的是商人。唱片商正是抓住这点大作文章，把人们对音乐的兴味引向那些与之毫不相关的视像上去，将流行乐一步步推向肤浅娱乐、追求表面效应的道路上，在商业化的泥淖中越陷越深。随着追逐市场这一最大利益、MTV 这一最强大手段，以摇滚乐为代表的流行音乐变得和其他商品一样，离它的精神根源越来越远，而这种根源恰恰是它当初得以获取其艺术生命的支点：坦率、自然、激情，深刻的现实感念和自问反省。在 MTV 的招引下，一个空前规模的青春偶像群扑向我们这个时代。青春、美貌、时尚、财富、艳遇、异国情调，所有这些非音乐的东西都借助视觉艺术与音乐勾肩搭背冲上歌坛，成为当代流行乐坛夺人耳目的最亮点。一些毫不音乐的帅哥靓妹唱着制作人以热门歌曲为参照、尽力揣摩大众趣味作出的“新”的热门曲，在计算机化花哨繁复艳丽的电子乐和 MTV 烘托下，仅凭“包装”就获得了成功。很多情况下，MTV

及其歌曲使我们看到的是工业而不是艺术，是商品现象而不是文化现象，如同现代技术带来的那些千姿百态却又千篇一律、精致却不精神的文化快餐：静物照、金属画、插花、机织壁挂、电脑工艺品……

但是，在清算MTV的这一罪状时，我注意到这样一个不容忽视的事实：历史经由古典乐的无标题发展到有标题，最终抛弃纯音乐选择了歌作为最大众化的音乐行为，实则隐现了一种参与，一种对他人介入的彻底开放（况且它与现代人的行色匆匆显然是那么合拍）。而可以不借助任何思想或文字自立的纯音乐背后，其实隐藏着深刻的精神内容，否则亦将成为一堆毫无意义的声响。黑格尔在《美学》一书专论音乐一章的结尾中写道："（面对音乐），听者往往立刻产生填充这种看来毫无意义的音的运动的愿望，想找出理解乐曲进一步发展的精神支点、找出更为清晰的印象和他所熟悉的内容，以便在心中产生共鸣。这样，音乐对他来说便成为一种象征，因为，在力求捕捉它的思想时，他面临的是许多飞驰而过并充满难解之谜的问题，这些问题他往往不能立刻找到答案，而且它们往往能用多种方法来解决。"配以文

字的歌却能应此需要，使之简化成一种方法、一个答案；令人遗憾地无限变为有限的同时，却收获到音乐的指向明确和易于亲近，使文字更富于表情，更有感人的力量。而现代流行音乐，尤以“取意”和打动受众为主，再经大众传媒广泛传播，使个人和某一群类发出“共鸣”从而成功地在社会面前展示了自我：情感、意愿、文化观念甚至政见。听歌有时就是寻找社会代言人。音乐至此，诚如摇滚先驱鲍勃·迪伦所说：它应该是一股与社会相关并能够参与社会变革的力量。援非联唱《天下一家》（《We Are The World》），为反对南非种族隔离而举行的声援曼德拉音乐会、人的权利世界大巡演、柏林《墙》世界演唱会，八十年代以来这一系列的音乐大事表明，摇滚乐正在有意识地充任一种强大的社会文化力量，试图改变着我们这个世界。

MTV 使音乐的可参与性更强，使这种发言更具影响力、更其具象和立体化，有时还能剖出歌中言简意薄、辞义隐约的难得之境。在成人歌手的 MTV 中，说迷惑说茫然的歌，有的匠气独蕴地化成整个世界的风云变幻、社会冷漠的速写、精神病院和宗教拯救的画面。歌与视像相辅相成或

相反相成构成一个奇妙的世界，使我们出出入入触类旁通，感受到一种不曾有过的愉悦和享受。(事实上，作为电脑电视技术最新进展的承载者，这种表现经常像一场超现实主义的幻景，人类的视觉享受还从未上升到如此的高度。)尤其对于多梦时节冲动不拘迷恋自我表现的青少年，那些出格的服饰、发型、舞蹈、恶作剧，公开说出了未被完全社会化、还不会按规则行事的年轻人，对他们一贯唯唯诺诺的“社会之修剪”的潜藏于心的抵触和不敬．扬眉吐气地展演未被规范化的生活状态和对玩心的崇尚。旨在造星的 MTV 就这样无意中成为“青春文化”最全面的表达物。是为好像最无思想可陈的青春偶像派们的社会内涵。无论在东海岸还是西海岸，我们都会发现身为偶像和他的子民，他们之间对这种文化的行话是多么默契。当美国的小刺儿头在台上抡起重金属大锤进行音乐的暴乱，台下则是一片毫无自律的狂欢；当一九九二年草蜢大陆演唱会上最小的蔡一杰唱着“为什么阻挡我”而从台上一跃而下冲向内场，尽管有警察叔叔镶道细细密密的绿边，年少歌迷们仍是一层层地上涌。当时我不由感到，这是一个多么完美的和声。

无疑，作为一种权威之象征的大众传媒，浓墨重彩地宣扬少年明星，必然使在成人世界中相当寡势的青少年感受到公开发言公开做梦的快感。追星一族，这是未成年者的社会活动和自我实现方式。唱片公司和MTV的高明之处在于，将包装一流新潮不拘的偶像们无比准确地落脚在少男少女们的敏感之处，使他们清晰地在电视上看到自己的白日梦，栩栩如生，如同业已实现的现实。同为偶像，欧美的帅男倩女更多表达的是对性的冲动和对社会的反动，港台大陆的偶像则纯情得一塌糊涂。当打扮怪异、行为不轨的杰克逊们从坟墓里爬出来扮演僵尸，中国的少年们则在含含糊糊地交流爱情的目光。这也是一种东西方差异。

其实，流行音乐的“图像性”也许先于MTV存在。从鼻祖艾尔维斯·普雷斯利扭动性感的胯骨创出摇滚世纪；鲍勃·迪伦游吟全美的狂欢式民歌集会席卷了六十年代行动中的一代抗议青年；到大卫·鲍伊染艳头发搞怪异表演引发了摇滚乐的重要变革——华丽摇滚，流行音乐一直含有一部分行为艺术。所有的流行歌手不带有一定偶像性或者不是一个有综艺才能的优秀表演者简

直没法为孩子们造梦；同样，假如一个摇滚乐队没有一个带有社会指向的扮相、台风甚或诸多社会反逆行为（如崔健的军装、甲壳虫的披头发、性感手枪的阴阳头和粗俗挑逗攻击文明、吉米·亨德里克斯在演出终了火焚电吉他、亲吻乐队扮演世纪末妖魔），可能也会大打折扣。

这是 MTV 的理由——表现流行音乐中视觉性的文化符号。

勿庸置疑，MTV 同样也能造就好的艺术，但可以肯定这不是一个听觉的艺术。音乐有言辞的冲动，有放脱想象的力量，这些感觉欲出不出，构成特别的欣赏美感。MTV 有消灭它的嫌疑。虽是增加了一层内容，却不能包容音乐本体。

因此，听音乐就是听音乐，看 MTV 就是看 MTV。对于那些真正的音乐和歌，我喜欢在难得的内外俱寂的时刻，打开音响，让它挟着无法吐露的喜悦和悲伤，带走我的一部分生命。

一九九二年七月十六日

用音乐而不是歌词说出深刻

想写侯牧人是两年前的事，现在依然想写他。这挺好。

最初听那张《我爱你中国》时有点儿讨厌，觉得它带些粗鄙。渐渐就被它感动了。感动中依然感到它有那么种粗鄙，这种粗鄙中混杂着北方百姓市井生活的真实，充满了血性。看来侯牧人有点儿两难。

如这首《我见了你就高兴》：

> 我见了你就高兴/就有好心情/你在我的眼里/好得说不清/你对我的微笑/温柔又聪明/你说话的声音/真是好听，好听你干嘛晃来晃去，叫我头晕/你干嘛躲躲藏藏，叫我不得安宁/你不要害怕

唱到这里，侯牧人把一大群哥们儿的起哄，

所有的乐器、寒暄、热闹突然收拢，然后在一片静谧中真诚地吐出："我心里干净。"

侯牧人出没于北方的普通人家，说着好像没有底蕴的白话。就像每次我离开家到异地谋生，哥哥说的那些"到那边儿来信"之类。这是《兄弟》一歌的境界，其语言好像全无加工。"兄弟，我的兄弟/在外面要靠你自己/兄弟，我的好兄弟/你好好混，不要太着急。"侯牧人用音乐的深刻性，而且仅仅用音乐的深刻性，把深蕴在干瘪词句后粘稠的情感，"说"得淋漓尽致。

专辑《我爱你中国》的最重要之处，便是对"音乐深刻性"的理解和张扬。可惜音乐不是明晰的思维，令乐评者无法逃脱尴尬，仍只得大量地借助歌词来作明晰化的分析。这是文字的局限。

表象的事实不会说出复杂，而音乐能说，且说得不仅限于几个结论。在这一方面，侯牧人好像比任何一位歌手都更接近了真，接近了那种不矫饰的升华和议论。

其实侯牧人几乎从不作任何议论。如果说有，这种议论不是经由语言，而是通过音乐。侯好像摒弃了意义之类的价值评估，而专注于写普普通通的真实。难能可贵的是他并未就此流于浅俗。他

用一种天才的方式恰如其分地将其中的价值表现出来，好像是生活本身显现了自身。如《花衣裳》中歌者从女性身上得到的爱情震撼就是："姑娘你真漂亮，你的头发又黑又亮，请你穿上你的花衣裳。"侯牧人却在这些毫不深刻的方面寄予了他最深刻的感叹，这种感叹在音乐的裹挟下着实让我震惊。一种掩埋很久的本真站了起来，而这种本真被古今中外的刘巧儿以各类闪闪发光的"爱情理由"层层打扮，几乎已经看不见颜色了。

《边疆》也是这样一首歌。边疆，插队，对那一代人来说，是个埋没了青春的地方，总是演绎着一幕幕的悲壮故事。在侯牧人那里不同，这好像又是一个没有评判的故事，歌的高潮处竟然是一句"下地干活的走喽!"这兴许是当初听得喊得最多的一声吆喝。这也是一种深刻。震惊之余我想到：侯牧人不在乎已有的政治学评判、社会学评判，也没有用过来人的"吃一堑长一智"，而是从对生活中"原美"的肯定，对生命的肯定，还原了一段个人历史。这是一种多么触目惊心的真实。侯牧人始终不愿将生活刻意地升华为某种主题和道理，却一样攫住了我们的内心。大陆人因为历史缠身的委屈，往往在看待周围时缺乏平常

心，一种反拨历史的强烈功利心到了摇滚乐一类社会批评性文化里，往往化为将事实向反方向扭曲的失态和偏执。这是题外话了。

多次倾听《我爱你中国》，我不由举认侯牧人是如今对各门乐器具有最广泛理解力的大陆乐人，他远远超出了限于摇滚乐队范围的乐器观念，大陆始终匮乏的录音的观念在此也有精细得惊人的呈现。而其音乐织体的无论哪个部分，都好像被摇滚乐、爵士乐、雷吉乐、古典乐和中国民歌里里外外浸过，而变得极有知觉，极有厚度。

在我看来，这是中国大陆至今最触目的一辑新音乐，其触目程度甚至超过了“新音乐的春天”。它主要是中国民间小调在不拒绝世界的状态下的妙手幻化，而张楚窦唯等基本上属于站在东西前辈歌手肩上的探索。

我们已经习惯了用歌词的深刻程度来计量歌的深刻性，在《我爱你中国》面前，不是该反思一下吗？

一九九二年十二月十日

突变的音乐时代

“只有不懂音乐的人才能演奏出最好的布鲁斯。反正我不会让对音乐十分精通的乐手为我伴奏。”

这段好像十分混蛋的话却出自美国一位著名的布鲁斯歌手阿尔伯特·亨特尔之口。它实际揭示了布鲁斯、爵士乐乃至摇滚艺术不十分依靠古典音乐传统的特性。深入这一类荒唐透顶的话，则能让我们有可能进入现代几类音乐样式的灵魂。

瓦里美和他的《爵士乐》是真正深谙这个灵魂的。这个灵魂的大部分实质是自我表达的至上。乐器和歌喉不再是为了再现他人作品，而是更大程度地作为乐手心理活动和感情起伏的即时呈现物。心灵撞出音乐，前一个乐句撞出后一个乐句，乐队里一名成员的乐句撞出另一名乐手的和声。这些即兴性的要求，使耳朵的作用替代了读谱。(“耳朵音乐”促成的另一个变化是：学习音乐的

方式更多的不是研读乐理，而是听唱片、扒带子，宛如绘画中的临摹）个人抒情则使个性的发挥和情绪涂抹替代了古典式对乐谱力求准确的那种“理解”。我们会在某一摇滚乐手身上发现：在其个人生涯的各个时期，他对自己的同一曲目，每一次演唱都与另一次大相径庭，有时甚至有听两首歌的感觉。同样，一首相同的歌曲，每一个乐手的演绎都带有其个人的符号，而与其他乐手的演绎迥然有别。自我表达造成与古典乐的这一类重大分别可以从萨克管大师悉尼·贝切特指点学生的一席话中揣摩一二:“我今天只教你演奏一个音符，看看你能有几种演奏方法——降半音、升半音让它嗥叫，使它混浊，你可以随心所欲地演奏。这才是用音乐表达你的情感，跟说话一样。”

布鲁斯、爵士乐这类由美国黑人创造的一整套全新的音乐传统，是现代流行乐（摇滚、灵歌、说唱等）最富生长变异的主根。我们往往会奇怪，一直温文尔雅、涵养极好的音乐传统何以在二十世纪下半叶生出这一支变异如此之巨的怪物：乐谱和指挥家帮助理解的方式消失了，传统的乐器和精心修养的美声唱腔让位了，高雅的听众被疯狂的歌迷所代替。摇滚乐队使用音量可以无限放

大的电吉它，仅凭耳朵相互激发、配合、变奏、边奏边编，节奏上升到不可取代的地位，在自然的真嗓和不加修饰的喊唱之中，观众一边呼叫应和一边摇动身体。

瓦里美的论述使我们有可能探究这个怪物的基因和血缘，从美国黑人的传统中发现其最初的踪迹：黑人家乡以鼓为最主角的乐器，黑人们漂洋过海被贩运到美洲大陆以后接触欧洲音乐，用打鼓的技法尝试演奏弹拨乐器、弦乐和键盘乐器，由此衍变成各类乐器的节奏式打击型音效；黑人独特的宗教方式——牧师先唱出一段布道词，然后全体教众以喊叫或歌唱的方式回应他，这一被称作“应答轮唱”的宗教音乐方式浸入美国黑人音乐，形成人声、伴唱与器乐间近似于应答的音乐构成和现代式音乐会的特征；黑人混浊的布鲁斯和独有的喊叫技巧则铺出了一条颇具人性色彩的新唱腔之路……

《爵士乐》不过是一本目录式的专业性小书，难得作者却能在仅百页的篇幅里牵出音乐—经济—商业—黑人的命运和生活四者之间相互纠缠这样一条耐人寻味的主线。每介绍一位乐手和他的音乐形态，作者都不忘交代他的悲剧生活和非

正常死亡的结局。一部美国黑人在处处都找不到位置的国度里陈述自己的苦闷、忧郁、迷惘和失落的音乐，居然在五十年代得到了广大白人青年的响应，终至成为风行整个世界的文化，这真是一桩极有意味的事。

《爵士乐》的原书名是《爵士乐和布鲁斯》(*Jazz & Blues*)。令人难以置信的是，这两类显然也影响了一些古典乐巨匠（如斯特拉文斯基）的音乐，其第一流的大师大多既不识谱也不懂何谓调性。以前读《格什温传》时，我特别感兴趣的是格什温的惶恐。这位在流行乐、爵士乐、拉格泰姆音乐中泡大的作曲家，在创作了美国交响乐的经典作品《蓝色狂想曲》之后，还一直战战兢兢地渴望着能有个古典乐师给他补补乐理课。这是另一种语言在面对权威传统语言时的不自信，它从另一个角度说明了爵士乐等艺术部分脱离古典音乐传统的自立性。而在中国，正统音乐对流行音乐中的“粗鄙无知”的蔑视，和流行音乐拼命往“雅”上靠的挣扎，则一直没有消失。

前一阵子看到一位知名的流行音乐研究家的文章，惊见大段大段的内容就是这本《爵士乐》的原文，不由感叹流行音乐批评的贫困。事实上，当

旧的艺术如小说戏剧等渐离世人的关注中心而让位于影视等诸种艺术新贵，一种文化贫困正笼罩在各类批评之上。面对强大的“工业文化”，评论也差不多变成促销广告了。不倒向明星私生活的信息处理师们恐怕已经算好品味的批评家。并非什么大作的《爵士乐》，一方面被曲高的知音们扒来扒去，一方面仍难掩形单影只的寂寞窘态。

一九九三年七月

Rap，说得下去吗？

“说的比唱的好听”，是讥讽人的一种说法，如今却成了歌坛活生生的现实。

一九九三年，Rap 在整个世界的进一步泛滥成了乐坛上一大盛景。连中国这个向来处于圈外的国度，也在中央电视台的一台台晚会中，屡屡蹿出操着顺口溜蹦上舞台的哥儿姐儿。后半年甚至出现了一张包括多首说唱乐的专辑，总名索性就叫《中国 Rap》。

Rap 这个字眼，原意为轻敲、急拍，也有谈论的意思。台湾将之翻译成“饶舌乐”，大陆则译成“说唱乐”，也有译“击拍乐”的，都挺传神。Rap 最早兴起于七十年代末纽约黑人居住区中，是一种有节奏的讲故事形式。早些时候，几个黑人在街头巷角，用手提录音机或普通唱机放出事先准备好的节奏音乐，一边玩弄着鼓、吉他等不多几件打击乐，一边即兴以韵律化的市井粗话插

科打诨、边“唱”边跳，就构成了一支地道的 Rap 乐队。后来，Rap 歌手正儿八经进了录音棚，开始将组织剪辑录制背景音乐像重视写词那样纳入自己的创作，由此变得精致、自立。Rap 将词句进行挤压、切割、粘连、轻吐或重击，创造出一种单凭乐器或歌唱都无法形成的新型节奏音乐。事实上新进的 Rap 乐队大多都有意无意中成了新节奏的实验者。Rap 取消了旋律，为了避免千篇一律，也只好在节奏上不断翻新了。而取消旋律后快速地“念叨”可以在较短篇幅内承担更多的文字内容，使得 Rap 又成为音乐行当里观念表达的最大容器。能走到今日之兴盛的摇滚乐，其中一个极重要的生命源，被 Rap 乐单方面地加重了。

在欧美乐坛，四五分钟的一首 Rap，其歌词常常高达四百到一千个单词的容量。里面装性、金钱、现实，装种族问题，也装底层人物的生活观念、社会观念。《中国 Rap》也达到了每首歌四百余字的大容量，才有可能内容那么芜杂，指东打西地知道是这年头人说的话，却不知究竟要说些什么。这世相大杂烩与这年头的思维混乱倒蛮般配的。

同志们说　　词：张大明

一个人空着手走在大街上/红灯灭绿灯亮人来人往/骑车的坐车的一齐往前闯/喝酒的唱歌的一片乱嚷嚷/同志们说/吃了睡睡了吃大家都一样/少废话多挣钱行情还得看涨

眼前走过的女孩都是那么漂亮/兜里剩下的东西告诉我空空荡荡/总是想着明天开始再不能这样闲逛/又听见七嘴八舌人们在唱/郎格里格郎……/皮尔卡丹的模特个个是细脖腿长/天皇巨星的门票为什么二百一张/总是想着找个地方咱们也卡拉OK一场/又听见看门老头自拉自唱/同志们说

以前走过的大街全都变了模样/以前留下的东西为的是旅游观光/总是担心高楼大厦会不会有一天遮住太阳/又听见路上行人他们在唱/白天上班的人们手里都拎着菜筐/晚上回家的人们蹲在那跳蚤市场/总是想着哪年哪月再也不用为了钱心里发慌/又听见练摊倒爷对着

我在唱/同志们说

什么都明白什么都知道/过去的事情不用再想/什么也甭说什么也别想/吃饭睡觉睡觉吃饭大家都一样/郎格里格郎……

通常，Rap是由几支相互独立的节奏组合成的复节奏音乐，在鼓、键盘、弹拨乐器、电子打击乐之上，由三寸不烂之舌承担的字节的疏与密，往往构成居全曲结构地位的主节奏。它们制造了大量节奏重叠、留白及设置特别重音的新技巧。也成了如何协调复合节奏和各类打击音色，如何从一种节奏巧妙转到另一种节奏制造出“舒服的动感”，如何疙瘩一下、别扭一下使节奏不老并焕发新光泽的音乐先行者。大多数的Rap如大名鼎鼎的Kriss Kross兄弟、Tone Loc等，各声部节奏虽各各不同，但每小节开头的重音一般是重合的，借用古典音乐的术语，这是纯以节奏构成的“主音音乐”；更好的说法是“主节奏音乐”，不过好像没这么一个术语。Ice-T小组的Rap更惊人，它经常表现的是重音并不重合的多重节奏的“复调”，一曲之中有不止一个主节奏。这种对不同节奏的

复杂的均衡，在以往各类音乐中都极罕见。去年“说”动第35届格莱美评委一下颁给他们两项重要奖项的“阻碍发展”乐队（Arrested Development），其音乐则是Rap圈子内的革新。它独辟蹊径地不再仰仗速度惊人的嘴皮子，而将不紧不慢的吟腔融合在说白中，发展出一种说的旋律技巧。我虽对Rap不怎么“感冒”，在这几点上却不能不心生佩服。

当传媒和电子技术把世界各国连接起来，传染病就成了文化中的特征。美国煮咖啡豆，欧陆泡泡“速溶”，中国人则冲点什么咖啡色颜料的水，这就是我听到Rap在世界风行的现状。

中国的Rap真的成了插科打诨。先是陶金在香港概貌里蹦跶了一回西洋景，然后陈红毛宁列举东南西北中五十六个民族，再后来红豆猛拍天津的好处……它们从国外时令中借一点新奇成了诸多晚会的佐料，“白”得就差快成旧时邀邀赏钱的“数来宝”了。为做音乐抓耳挠腮的“家们”，或者压根做不出音乐的“迷们”，如今为端起音乐这碗饭或都可以长嘘一口气——“这下简单了”。其实不惟Rap，如今地球村式的音乐环境使相当多的中国流行乐人有意无意地都成了二道贩子。

结果是造就了一批各类西方音乐的“中国版”；而Rap中国版，可算是其中最没有自己灵魂的一个版本了。有时即便操练得精彩，仍难免一介跟班角色。

也有不错的东西。不错在于自己的主体还在。如“一九八九”乐队的《说说》。Rap在这首歌里扮演了一种戏剧要素，听这里的Rap我们并不觉得是在重复美国，而自然想起北京人最经常的一种生活：侃。侃摇滚乐、侃为人处事、侃世界新闻。可以说，Rap只是“一九八九”乐队为表现内容恰好找到的一种精确的形式。崔健最早的一首歌《不是我不明白》大段大段是快板书，它形成了一种有趣的历史性戏剧效果：曾几何时，快板书与样板戏、语录歌一道，是中国大地上最广泛的“群众艺术”。这一音乐形式刚好与歌中内容——从文革阴影中走出不久的中国人突然发现这世界一下子快得让人来不及明白——相映成趣。我愿意称之为“中国Rap”，它与Rap虽不一定有血缘却气质相通。而崔健后来的《这儿的空间》、《像一把刀子》等，音乐构成里都有一些Rap含量，却像经过勾兑已酿成的酒，谁也无法说那是舶来的Rap，我们享受到的是中国的摇滚乐，真是

味道好极了。

而纯粹的Rap在中国注定说不下去，即便在世界乐坛，我看Rap尾巴也长不了。从音乐根源上看，Rap实际上是一种独属于美国黑人的极其特殊的节奏布鲁斯(Rhythm & Blues)，作为黑人代代相传的传统艺术，和西方一些民族的一种生活方式——跳舞的需要，这种Dance Music(跳舞音乐)不会全然消亡，但仅能作为地域艺术而并非世界音乐存在下去了；犹如一切过于民族的东西，如果不发生彻底的改良，它最后往往只仅仅附生于这个民族的生活和气质。Rap今日一时的鼎盛，全赖其舞蹈节奏贴合了今日娱乐业中舞蹈之盛、其社会学方面的活力贴合了今日音乐正愈来愈多地成为社会的镜子和渲泄口，人们对这方面的需要在这个时代呈现出广泛性，更加上借了经济大国的文化影响力。Rap来自民间，随后被商业利用，它的盛行同时再次验证了世界性的商业机构的完备和灵敏，为“抓住机会就大捞它一票”的商业常景写下了注脚。前车有鉴，当年强调社会内涵而简化音乐的朋克运动，虽盛极一时，却仅过不到五年便开始分化；同样，以诱人的节奏使人翩翩欲舞的迪斯科音乐，也只蛊惑了世界

仅仅五年时间便因内容空泛再跳不下去，正如Rap 失去了歌曲之所以为歌的一半因素——旋律，它们都过分强调了一个方面而使摇滚乐变得有些畸形了。

七十年代末，朋克玩完后却给摇滚乐留下了长达十年之久的新力量的冲击。当然，Rap 也不会白来白去，它在节奏创新上的诸种可能性，为流行音乐提供了诸多的新语汇、新元素。它已然如此，还将如此。红辣椒乐队（Red Hot Chilli Peppers）利用 Rap 的节奏技巧研制出一些爆发力更强的摇滚曲；Snap 乐队的《毁灭》（Exterminate）用飞快的嘴皮子制造出一段奇妙的旋律，一种微妙的节奏感；U_2 乐队的新曲《麻木》（Numb）用人声在极小的音域范围内上下波动的手法，成功地创出一支冷漠幽暗的旋律……我正一天比一天多地在世界乐坛上听到这样一些流淌着 Rap 血液的新音乐。

一九九三年九月十三日于武汉大学

口号背后

有一天偶然想到，描述中国近些年的变化，最简洁的办法或许可以用一串口号表示。

这里所说的口号，特指诞生于民间的。某一天忽然被人说出，大家觉得心里一亮：哎，是那么回事。然后一时之间，众人纷纷引用之，挂在嘴边，成了这个时代语言中的时尚。

第一个具有这种特征的口号是“从我做起，从现在做起”。它的原型其实是“团结起来，振兴中华，从我做起”，是清华大学化工系七七级学生率先提出来的。这个看起来有点社论腔调的句子在历史的起承转合中却有着“转调”的意义，其后接踵而至的事实一层层地把它推到首开变之先声的位置上；恐怕当时谁也没意识到，正是这句正统得近乎官话的口号，却第一次以集体的名义把个体放出来了：“我”成了一个关键词。在此之前，“我”早已完全奉献出去了，它成了被牺牲掉了的

一个词。说起国家这种大事，常用的第一人称代词是“我们”，“我”算老几？

其后便有一句“主观为自己，客观为他人”。一石激起千层浪，经由对它的始作俑者、一位自称“潘晓”的人的批判，从八十年代初开始直至八十年代中期，却迅速完成了这句话在青年群落中的传播。那时的每个人都开始深思潘晓提出的问题：人人都是自私的吗？其实这也是一个个人价值的去留问题。在一片“商榷”声中，“我”以独立的身份上台了。

其后就有“人人为我，我为人人”。相对于“主观为自己，客观为他人”，这真是个好包装。那偏激的叛逆分子换了套衣服一下就成了正面人物。“我”由此登堂入室了。

现在，年轻人有点追求的，喜欢说的词儿又变了——“自我设计，自我实现”。哈，“我”唱独角戏了吧。

我们放大点儿胆，睁大点儿眼，便又发现：“我”的变迁刚好与国事的变迁形成一对同构：从重视经济建设，到计划经济为主市场经济为辅，再到社会主义市场经济；它的内里一层则是，从经济成为国家最重的砝码，到经济成为衡量城市和企业的标志，到经济成为衡量人的标志；随着这个进程，物质的地

位也一步步上升。而建国三十年里，我国的社会价值里是没有物质这一栏的。“我”实际是在这里面渐变的。“我”是什么？“我”就是个人利益，而在一个一切都讲生产力标准的经济振兴时代，“我”这个个人利益直接表现为物质追求。从经济利益出笼到社会与个体利益并行再到市场经济，经济利益的个体化必然导致价值的个体本位。作为大陆情结，一对中国人挥之不去的词——贡献和索取，是与“我”和“他人”互为表里的。八十年代之前是“只贡献，不索取”，八十年代中期是“按劳取酬”，九十年代是“多贡献，多索取”，作为人生选择的结果，这种变化体现在中国高校之间的一系列民意测验里。

于是想起一句马克思：“‘价值’这个普遍的概念是从人们对待满足他们需要的外界的物的关系中产生的。”真像刚刚为此作注。

社会的零零碎碎聚流成渊，渐渐内化到人们的心里。口号便是这种内化完成的标志。内化一旦完成，即会形成真正泛及全社会的变化。口号显示的是风景中的风景。看看今天，诸多社会风景翻翻滚滚千变万化令人眼花缭乱，却不过是这个“内部风景”的外部影像罢了。“观念的东西不外是移入人的头脑并在人的头脑中改造过的东西

而已。”还是马克思的话。社会变化的内化过程实际上就是价值观念的形成过程。不过内外两种变化还相互推动，最后我们往往发现：居然是内化占了上风、成了源头。到头来，日渐成形的新一轮社会意识，变成了促使社会全面变异的最大推动力；社会的诸多变化，都不过是意识的物化、人心的外化而已。万变之宗，毕竟是人民创造历史。

“我”出来了，但“我”的目标又是什么呢？于是，做人模式也相对应地一层层嬗变了。这种嬗变表现在文学、电影等各式艺术里，也表现在一茬茬人的追求里。先是“好人”模式，实际是物质未登场前的精神至上；随着改革、竞争这些词儿，“强人”上台；但改革并非一改就好，竞争好像老不能公平，“Fair Play”不时宜，“强人”面前墙壁多，客观之不可求，主观上总可以求吧，于是“完人”出现了——他追求自我，完善自我；后来，“完人”也不行了，大家都被按钱分等了，没有钱便无法“完”，于是精神表达里出现了“凡人”：世俗里有大美，世俗里有人生。精神贵族、文化贵族的自守抛弃了，大家都一样是人，都一样生在世间。多好的理论退却，多好的自我安慰。

今天的口号是什么呢？好像没什么了。口号大

抵是一种理想，而理想成了“新忌讳”，如同“物质”是十几年前的忌讳一样。现在的观念多多少少都有点非观念，非意识形态是今日的意识形态。如果硬找点儿观念，一个频率极高的词儿是“潇洒”：物质终于对一切精神玩味都进行了冲击，既然坚持不住了，索性不坚持落个舒服。嗨！随意点儿，甭上火。

看懂了口号，多少也就触摸到了一个时代的真实。由此，我们或可以将中国这些年的变化表达为这样三组参差对应的序列：

经济政策的重大变化：↕	注意力从阶级斗争转到社会主义现代化建设上，鼓励一部分人先富起来（一九七八）→	经济体制改革全面铺开，其重点从农村转向城市（一九八二）→	计划经济为主，市场调节为辅（一九八四）→	治理整顿（一九八九）→	社会主义市场经济（一九九二）
口号（人的意识）↕	团结起来，振兴中华，从我做起 →	主观为自己，客观为他人 →	人人为我，我为人人 →	自我设计，自我实现 →	？
社会崇尚的人格典型	好人 →	强人 →	完人	→	凡人

一九九四年三月五日于武昌

满街都是寂寞的朋友吗？

毋须特别留意就可以发现，我们处在一个被情歌包围的年代。空中飞来飞去的电波充斥着流行歌曲的旋律，它的主题十之八九是关于爱情，并且是带着蓝调子的爱情。“爱情是蓝色的”。这个判断从美国飘到中国，从七十年代飘到九十年代，结果依然成立。如果对中国流行歌坛略加观察，我们会发现在近十年的流行中，有一些自始至终一直受欢迎，出片特别频繁（一年二——三张）但却居然一直几乎从未改换过形象的人，其中最突出的莫过于：王杰的“心痛”和姜育恒的“感伤”。这真是一个不大不小的奇迹。

江念庭在一首歌中唱道：满街都是寂寞的朋友吗？

真的，我们不禁要问：满街都是寂寞的朋友吗？

T·S·艾略特曾用一首诗揶揄商业文化下

城市人的千篇一律。他说:《波士顿晚报》的读者们,像一片成熟的玉米地在晚风中摇晃。对于商业性爱情歌曲,我们大可以也用这种揶揄将之轻轻一笔带过,但这同时却可能带去一些“有意味”的东西。

我曾经说过,流行音乐是社会的晴雨表。满世界泛滥的爱情歌曲,同样在无意中泄露了这个时代的秘密。

从一九八七年出道至今,王杰大概出了十四张专辑。十四张专辑几乎张张只唱爱情,而且是只唱失恋的爱情。对这个痛不欲生、哭哭啼啼、痴情得一塌糊涂的男人,每出一张这样的“新”作,同样众多的人却照样去捧场购买、一哭百应。

一首歌可以作为王杰的自画像:“阳光之中找不到我,欢乐笑声也不属于我。从此我只有独自在黄昏里度过,永远没有黎明的我”。(《没有黎明的我》)王杰的歌从总体上凸现出一种失败,有一种“抓不住”的特征。就像刘恒小说《虚证》里的主人公,所有的闲碎都被最后走上自杀之途的主人公,作为一次次证明与他的“命”联系起来——“我这个人,命不好。”当王杰唱着爱情失败的闲碎时,则无不暗含着对整个生命“注定心

痛”的说明。

> 为了爱，梦一生。这是疯狂还是缘份？爱你有多深，就是苍天捉弄我几分。(《为了爱，梦一生》)

流行音乐一半完成于音乐工厂，另一半则完成于市场间嗷嗷待哺的听众行为之中。王杰用失恋主题一再完成了这一个完整的循环圈。当王杰的心痛被滚烫的市场反复咀嚼，这种失恋就不光是王杰的，而是一群人“集体的失恋”。而失恋又不光是爱情之论，也是际遇之论。

与王杰相若，姜育恒的成功同样超出了流行音乐制作中仅仅是产品定位的那点准确。

一曲《一如往昔》可作为姜育恒的自画像，歌曰：

> 一如往昔，天已微明。一如往昔，寂寞冷清。一如往昔，我没有你。有泪、有酒、有我自己。

酒气弥漫了姜育恒的每一张专辑，酒的意思

是不如相忘。钮大刚给他写的词真是不错的概括：“但愿长醉，忘了我是谁。”（《但愿长醉》）但愿长醉，这是姜育恒在上百首歌曲中经常一再表达的态度。

从《孤独之旅》到《驿动的心》，从《一个人》到《旅》，姜育恒一直“在路上”。听众们跟着他走呀走，从俗世的失意一直走到形而上的忧愁。

流浪，是姜育恒歌曲中同义反复的一个巨大现象。就像失恋是王杰的同义反复一样。纵观每年出产上千首的流行歌曲，没有承诺，身不由己，等候、错过、疏离、去留，则是另一些同义反复的巨大现象。这些爱情中的低回之处恰似现代人精神上的低回之处，只是对象不同罢了。爱情不光有这些特征，但现代的情歌却几乎都是这些特征。就在这样一些歌曲的这样一些片断反复吟唱之际，这不同的对象也转化了。形为爱情的际遇，却能形而上地表现出现代人精神上的深刻失落感。如，你单独听这句：“你的泪一颗颗坠落，落入我的手，又从我手中悄悄溜走。”（伍思凯《等你缓缓靠岸》，厉曼婷词）再这句：“整个世界的寂寞，像个影子跟着我，我不愿再停下来等候。”

（伍思凯《整个世界的寂寞》，陈家丽词）这种失落感深不深刻？

事实上，正有越来越多的情歌从文本本身就在走向形而上。八九十年代出现了越来越多试图造永远的情歌，而多位歌手都程度不同地出现了从俗世爱情渐渐走到非俗世爱情的情形。这是最有意味的。七十年代末邓丽君式的爱情小调正在转成八十年代末齐秦式的爱情大调。过去那两个人之间私下里的海誓山盟，现在正变成面向整个世界的《爱情宣言》。

一直走在生命的荒原里踽踽独行的狼，它是孤独的、迷惘的、找不到方向的。当它找到了什么的时候（或者说不得不权且找一个什么的时候），它找到了什么呢？

一九九一年，《爱情宣言》之后，齐秦推出了《柔情主义》，封套里写着这样的题辞：柔情也是主义，爱情总是红艳似血。在这首同名歌曲中他进一步唱道："我不知不觉，无可救药地为爱感伤……柔情是我们的主张，我们说着千篇一律的地久天长。"（王念慈词）在题辞的结句齐秦高呼：柔情主义万岁！

齐秦结束"狼"之生涯后的皈依使我想到了

一个“同构”——诋毁和调侃了一切价值的王朔，独独没有诋毁爱情。爱情是他最后一个憩所，在那里他倾倒了自己的感动和脆弱。

回家的人都在向同一个方向走去。在读者中一度极有市场的琼瑶三毛也是同构：琼瑶的死去活来对应了王杰；三毛的两大话题——流浪和爱情，刚好也是姜育恒的话题。周围是一片贫乏的精神世界，与之相反，爱情却被琼瑶三毛们提升到人类历史上从未有过的高度。“人为什么活着？”琼瑶答，“为了——爱人和被爱。”（见《月朦胧，鸟朦胧》）在今天的流行情歌里，我们听到了愈来愈升华的爱情之音。它们将爱情或处理得永远，以获得一种亘古的依靠，所谓“青鸟”（伍思凯）、“一生守候”（陈淑桦）、“天变地变情不变”（张学友、伊能静）；或处理得遥远，以获得一种永恒的追求，所谓“蝶恋”（文章）、“一世情缘”（童安格）、“你是我永远的乡愁”（费玉清）。它们显示的是：在没有信念的时代里，爱情被升华成了一种信念，一种理想。这是台湾人的“深刻”，也是经济发展到一定高度、社会问题被浮华掩盖殆尽时必然产生的一种“深刻”：精神世界贫乏得美好得只剩下风花雪月了。走情歌路线的人物中，周

治平是最自觉、最深入地触摸到这一问题的歌者：

> 他们说过去已过去不会再来，他们说岁月一天天不断地更改。因为流行的爱情里没有海枯石烂，那些古早的誓言早已不存在。他们说春天的花会谢了又开，游戏的规则里没有伤心无奈。新潮的诗句不需要缠绵的爱，为了什么亲爱的我不明白。明天会是怎么样的一个未来，他们像是孩子似的满心期待，但是原谅我悄悄的走开，因为我把心遗落在一九八九。（《我把心遗落在一九八九》）

同王杰和姜育恒相比，周治平的坚持是端庄的，是带着抒情的批判的。从这些歌曲，我们能够多么清晰地看到现代人一次次被空虚和改变袭击时的躲闪。当没有什么可以坚持时，坚持的态度本身也成了一种崇高。现代人那光裸殆尽的精神在寻求遮蔽和安慰时，往往选择爱情作为坚持的代用品，几无例外。应该看到，爱情并非天生造就的流行素材，也不是唯一可以流行的素材，但现代的唱片商选择畅销素材时，他们却居然都选定了爱情，这一点在各发达国也几无例外。遍寻

世间物，好像也只有爱人可以相依了，也只有爱情还有些说头，可以借此说说痴话。

由此我们可以推断，爱情成为普遍的话题并非偶然，而且它愈来愈有条件成为一个“通用货币”。当社会走向平稳、走向城市、走向经济，城市人在理想失落的基础上，又日渐沉重地背上了匆忙、疏远、物化。一个事实也许没有引起我们足够的重视：在长长的一生中，人即使未必有信仰的需要，却不能缺少抒情的需要。他需要一件贴身的抒情媒介，在脆弱时抵挡人生的寂寞无依。这媒介前几千年是书画、戏和宗教，这一百年更多是影视、是歌，这是一种更快速、更便捷、更随时的抒情，除了技术的进步，这里面与生产方式生活方式有某种对应。

为每一个人抒情，这是情歌的另一层妙用，以此来化解越来越深的冷漠和异化。张洪量对此曾有十分深刻的表达。面对电脑管人的世界，张洪量唱：我们“有种”——，生物和人的那个“种”。爱情的冲动、本性和纯真，特别有涤荡以规范、功名、老成、金钱为特征的“异化”的虚伪面目的作用。《有种》专辑里用了千余字的篇幅写了《胡想十八次》，不厌烦碎地摹写了十八种相

思之态，好像在为即将成为历史的人之性情做一个标本；题名《纽约》的歌却令人惊异的总共只九个字："破吉他，烂城市，想回家。"

情歌，就拖着这些潜在的景物，一天天地在城市上空飞翔。还有其他风景，比如结构过于紧锢的婚姻，社会变动过快里容易错位的家庭（城市情歌）；比如青春期的白日梦（偶像情歌）。从音乐本身来说，姜育恒音乐中一支口琴、一把二胡、一件小提琴的颇具中国文人气质的空灵而饱满；周治平繁茂的和声配合气度雍容的旋律衬出一片深情郑重；王杰制品中配器的细密丰厚，也都是流行的重要理由。

一九九三年，娃娃带来新专辑《我对爱情不灰心》，潘越云带来《痴情不是一种罪过》，陈升则翻唱了一首《爱你一万年》。十分巧合，这一年美国歌手惠特尼·休斯顿以一曲《我将永远爱你》（《I Will Always Love You》）成了流行乐坛的大赢家。同陈升类似，她将一首原本十分婉约的老歌唱得激情澎湃甚至近乎庄严，再次给贫乏的现代人以一记沉重的打击。

虽然唱着平平淡淡才是真，但现在人多想再被什么痴狂玩一把呵。在爱情的神话和自欺中，他

们找到了。辉煌灿烂却透着悲哀。

童安格的《花瓣雨》真是绝妙（王中言词）：

你的谎言像颗泪水，晶莹夺目却让人心碎。花瓣雨，飘落在我身后。

一九九四年四月三日于武昌

在商业的齿轮里

在作完那篇《阿宗三件事》后，李宗盛曾写过这么一段有趣的话：

> 这一年多来，我大部分写歌的时间都肩负着别人的期许，试着揣摩别人的心情，日夜娴熟文字的锻炼和旋律的起落。当我企图寻回自己的样子时，却是越来越模糊了。一些原始的、质朴的创作动机，已经不见了。

于是，我们听到了那首单纯、直接、没有修饰和绕弯的《阿宗三件事》。这三件事都是关于李宗盛本人的：初生女儿，取名“纯儿”；收到很多听众来信，说喜欢他的歌，但自己不知这算不算好事；是个瓦斯行老板的儿子，早年还不会谋生时每天帮父亲送瓦斯。

后来，李宗盛还说：动听的歌容易写，因为

有方法、技术、技巧可以获得；而诚恳的歌难得。

我能一直感觉到：诚恳，是李宗盛一直坚守的一个东西。但就是这样一个人，在唱片界浸淫数年，成了“百万制作人”，写了近百首畅销之作，再去看自己创作中的真，居然也觉得寻不回了，抓不住了。

一九九三年底，这位台湾最大的唱片公司的副总裁，作出了暂别歌坛的决定，说是要去流浪。

李宗盛事件展示的是一种商业和艺术的两难，虽然他一直都不愿承认：商业和艺术是个两难问题。

确实，从某种角度观察，商业和艺术似乎确可调和。

让我们看看张洪量。

一九八七年，张洪量出版第一张个人专辑《祭文》。这张作品奇崛而自我，结果销量极差。张洪量不仅花光了所有的积蓄，连生活都成了问题。

一九八九年，再出现的张洪量携来一曲《你知道我在等你吗》，——早已年过三十岁的他，这回在唱片和 MTV 中的形象翩翩仿若青春少年。偶像的造型，情歌的外套，张洪量被商业接受了。

其后几年，张洪量陆续发表《蜕变》、《有

种》、《整个给你》三张专辑，形成了十分经典的“张洪量模式”：主打歌曲统统采用流行的爱情题材，甚至连及另外一些歌曲也这样。在爱情的掩护下，张洪量在整张专辑中探讨某一个主题：现代人在五光十色的世界里盲聋的困境（《蜕变》）；计算机世界对人的异化（《有种》）；对艺术的执著和对生命意义的探询（《心爱妹妹的眼睛》）。在此整体概念的笼盖下，那些情歌居然也不光是情歌而已。在音乐上，张洪量则专注于他的“复调流行乐”：歌声是重要的，但它仅仅只是同一主题下三四重奏鸣构成的精美织体中的一根纤维。流行语汇与古典语汇，民乐元素和外邦素材，爵士和摇滚、音乐史上少见的乐器组合，融汇成一片大气磅礴的交响。我们或可称之为现代的声乐套曲。尤其《蜕变》这辑大作，值得未来更多的时日去检验它的价值。

张洪量展示的是艺术在流行规则中的曲折宛转，在这方面他真是一个卓越的艺术家。在通俗的外壳下，他的唱片张张创了市场佳绩。但很显然，张洪量的价值并不在作品流行部分中的商业元素，而在于他的复调、在于他的唱片主题。

人在江湖，身不由已。醉翁之意，其在酒乎？

流行音乐是一种录音带艺术（tape music），要靠市场机制、即进入买卖才能发表。唱片公司是一架组织严密、运作完美的赚钱机器，这架机器决定：流行音乐必须获得立刻的回报。

于是，想只尊重自己去创造艺术的想法，一抬步便碰到了流行音乐自身的藩篱。怎么办，绕过去吧。

绕完了以后再回头看看，我们失去了什么。

最常见的是这种“绕”——依着流行音乐的规则运转的过程中，这台机器对艺术本身进行了磨损。堕落和蜕变，几乎缠绕着每一位抱着个性闯入这片天地的音乐人。

一开始也许是个生存问题——歌手的生存、唱片业的生存。但我们难过地看到，生存之后，我们已经失去扮演自己的能力了。还记得吗？一九八九年，几乎个个成了名的九位滚石歌手，在公司国语事业处副总经理率领下，却只能出一张合集来圆梦。

再看郑智化。

八十年代末，郑智化带着对人生的绝望和宿命感带给台湾歌坛两张大作——《老幺的故事》和《单身逃亡》，这是一系列灰暗的、充满失败感的

人生图像。《单身逃亡》后就有了《堕落天使》。它在音乐上的独创性是那现代化了的闽南民歌风味，其中包容了数首似被追赶的节奏紧张的快歌，其词作和音乐都可以使人体味出一个追逐生活返过来又被生活追逐的形象。此专辑的微妙之处在于，这里的郑智化不再是单身逃亡式的旁观人世的局外人，而显示了一种投身一搏的入世欲望。为了生存而试着放弃做梦，他也开始悲鸣于道德、解放、传统、现代、物质和精神纠缠在这一代人身上的枷锁；也开始清算为了长大而让世俗世界抹在身上的虚伪。但《堕落天使》的最大篇幅，却是爱情的追逐——失落。与流行的"爱情心痛主题"的唯一不同之处，只在于它还拥有那么多郑智化的东西，保持了一种惯性的虚无感。再其后，商业上的陆续成功，郑智化脱离可登进入飞碟，推出他的第四张个人专辑《年轻时代》，终归也要拖着"光明的尾巴"，唱唱流行的爱情和道理了。商业性的急功近利使郑智化在作品深度上再下一个台阶，相较于初入唱片业的大孩子，郑智化这回是真真切切令人惋惜地堕落了。

其后，郑智化写下了《私房歌》，"因为不愿被这个世界改变"，而写下"我的私生活"。《私房

歌》让郑智化回升了一下，但这一回升更多地呈现为一种企图而非结果，接下来一张《星星点灯》，再次把郑智化打进肤浅迎合的商业陷阱。

对此，郑智化是不是早已察觉并偶尔难过，我们不好妄加猜测。但《星星点灯》中的一曲《朋友，天堂好吗》，却真像两个郑智化的对话。

> 你现在一定在笑我/笑我太不值得/为了换取一点点虚荣/而付出了所有
> 你现在一定在骂我/骂得我不知所措/富贵荣华能拥有多久/人生如梦转眼过
> 朋友呵，天堂好吗/我还厚着脸皮继续活着/反反复复有太多理由，找不到真正的理由
> 朋友呵，天堂好吗/我的一生为着别人而活/我在掌声之中起起落落/没有人相信我的脆弱
> 朋友呵，天堂好吗/终于实现了你的承诺/无牵无挂挥一挥衣袖/天地之间任你翱游
> 朋友呵，天堂好吗/仿佛只能用这样的问候/让你记得有一个朋友/在人间得到一切，却一无所有

在商业机制里转悠的艺术家有时是不知不觉

显出了“媚态”，这种媚态有时反而以艺术的面目，反打艺术一记耳光。

九十年代，罗大佑移居香港，创办了独资的“音乐工厂”。一九九二年，音乐工厂推出《首都》。依然还在关注社会，且音乐技巧完美，整体创意出众，但赞叹之余，为什么觉得它急于表达、缺乏诚意？为什么觉得这是一种制造出来的深刻、深刻上已抹了太多花枪虚晃的脂粉？

所谓新古典主义的非商业清流，爱尔兰的恩雅（Enya）是值得赞美的。但是，近年的恩雅却不过重复进行着一种忘我的自我模仿而已。我们不禁要问，依然脱俗的恩雅，还是那股非商业的清流吗？

流行音乐本身有病，它太在乎接受了。在进入创作之前，创作者先就把自己丢了大半。与其说是创作，毋宁说是表演。他一边为取悦别人作出一个个动作，这一个动作就是歌词或者曲调；一边预先揣摩打量着别人的反应，将别人不喜欢的自觉地抹去。等歌曲出笼一看，嗬！它是多么地讨人喜欢呵。

这种权衡，就是商业性。从这个过程你可以看到它对艺术之真的扭曲。这种扭曲已经到了这

种程度：创新和个性也能当作商业元素制造，反大众也能成为征服大众的手段，脱俗也能变成媚俗的假面。

商业性作彻底了，就是一只眼盯着排行榜，一只眼数着到手的钞票。它是艺术的死敌。

但是，在为商业性辩护的人中却有罗大佑、李宗盛等一大批艺术家。其实我想，他们原本不想否定的只是流行音乐本身的一些品质，比如好听上口、平易近人、简单中不比“阳春白雪”少的艺术创造。这不是流行音乐的商业性，而是其大众性、平民性，这个圈子里确有它独属的价值，即：如何把通俗做成艺术，如何艺术地创作通俗。

即便如此，流行也不能成为目的。流行之外还有价值，大众之外还有更高的山。艺术的使命是：为艺术发展本身再上一个螺旋，完成对人的升华、对生命的怀疑和肯定。艺术的创新决定了，它是孤独的，至少一开始是孤独的，是走出了大众的视野的。不出几个月，排行榜早已烟消云散，轰动的艺术早已烟消云散。我们将把什么留在流行音乐的历史上？

“求轰动艺术”造成的艺术自身的缺氧，使现今真正的流行音乐评论，都还过多地处于对艺术

认同的低层次，还远远未曾进入对艺术的批评。也许，这个阶段还会继续下去——在铺天盖地的伪艺术混杂下，太需要先看清和肯定那些真的东西。

流行音乐也需要寂寞，需要在寂寞中接近音乐的高贵气质。当然，这种接近不是故作高深，也不是简单地涉足所谓高雅，所做的一切无非是遵从我们心灵的驱使、尊重自我创作的真实，抬步迈向局限的人类永远在企图飞越的远方。极少的独行者就这么走着。它可能是流行的，可能是不流行的。流行是一种文化的共鸣，不流行将留下一个真实生命生存过的痕迹。其时，流行音乐只是一种体裁、一种样式。寻求超越吧！在商业的齿轮下，让我们首先想想个人应该承担的责任。

流行音乐能回到写书的心态上吗？现在写书的心态能回到工业社会以前的写书心态上吗？文化正在生产，文化出版正在商业化。在先行一步的发达国家，各种文化都在产生排行榜或类排行榜。商业并不可怕，从问题的另一面看，它带来了更大范围的文化传播。但是商业化中莫忘了注意：流行音乐这面前车之鉴。

一九九四年五月二日于武昌

且待另一场脱胎换骨

大陆流行音乐这场大戏的大幕，正式拉开在一九九二年。这一年，地下乐队转到了地上，“造星运动”获得头道收成。大陆的流行音乐，终于第一次以完全本土的面目成批出现，同时也是第一次操着流行音乐这种语言走到我们面前。如果与八十年代略作比较，它如今已完全不再是从民族音乐、古典音乐、美声歌曲略加修剪派生的“亚古典艺术”，的的确确是脱胎换骨了。所以我将一九九二年判定为大陆流行音乐全面启动的起始年。

从哪里来？到哪里去？

一九九二——一九九三年，大陆流行音乐迅速形成一南一北两个本土音乐基地：广州的中国大陆流行乐（POP）基地和北京的中国摇滚乐

（ROCK）基地。

直到此时人们才如梦方醒，一直混混沌沌的大陆流行音乐史，其实始终明白地上演着一出有因有果的戏剧：两个本土音乐基地的雏形实际上十年前便已隐隐现出其端倪了。

剖开毛宁、杨钰莹、李春波乃至甘萍、林萍等不断变幻热热闹闹的音乐外表，我们很容易发现其中一个一直稳定的核心：南方流行音乐真正的制造者或催生婆，始终缺不了的几员主角：原“新空气组”的三位成员张全复、毕晓世、解承强及其经常的合作者陈小奇、李海鹰等人。

这与十年前许多翻唱港台歌的当红歌星背后的主司们并无二致。这些幕后的手一直没停，它也正是插手在十年间一支支走红歌曲背后出现最多的手，它们当时的活儿叫配器。对于这些已有港台成品的走红歌曲来说，所谓配器就是解剖和分析别人的音乐构成、乐器组成，然后指挥自己的乐手在录音间将其复制出来。这是南方乐派的扒带阶段。在这一阶段中，这些手从生疏到纯熟，从模仿到创造，结果筑就了一九九二年中国“造星运动”的头号大本营。南方的中国大陆流行乐（POP）的轨迹据我所知有三个重要的点：《为我们

骄傲》、《山沟沟》、《地球的孩子》；它们分别诞生于一九八六、一九八八年，均为合集。其中的《秋千》、《青春脚步》、《为我们骄傲》、《生疏的情感》、《山沟沟》、《一个真实的故事》、《歌唱在蓝天上》、《只有一个地球》、《是否明白》等，可算作混沌在港台作品中的大陆佳作。

中国大陆造星运动中托出“兄弟”、高枫等的另一号大本营——北京的达利国际普安有限公司，其音乐主理苏越走过了与李海鹰们类似的音乐道路，除“黄土高坡”、“错”、“血染的风采”等代表作，他最厚实的一个足迹是一九八七年的长篇大作：共分四个“乐章”的《世界属于你》。

美国音乐评论家瓦里美在论及流行音乐的学习方法时，提到的最主要的几个方面都不脱自学的范畴：包括听录音、现场演唱（奏）会的观摹、扒带。与南方“新空气”们同时，北京的乐手们也在扒带。所不同的是，他们扒的是西方摇滚乐。十年间，大陆流行乐界一片港台赝品的磁带海洋中，也偶尔翻起这一类“非主流”的浪花。这是北方摇滚的足迹：《第一届百名歌星：一无所有》（一九八六）、崔健和卫华等的《外国乡村音乐》（一九八七）、崔健《爵士》、王迪《冲击波》（一

九八七）等等。有趣的是，当时北方人所扒的大多都不是真正的西方摇滚作品。冠之以外国乡村歌曲的音带，里面则是诸色杂陈，什么都有，迈克乐·杰克逊、朝阳乐队的作品竟然也混迹其间。个中原委似应归结于当时世界音乐环境还没有向大陆敞开，我们还是桃花源里人。

一南一北两大音乐基地在成长过程中还出现了另一个惊人相似的情形，在自我摸索中，他们各自获得了一个催化剂：南方乐派的侯德健和北方乐派的艾迪、巴拉什、黑玉龙等人。这几位船来大陆生活的乐手经外界音乐环境塑造已浸濡得相当成熟。无疑，他们给起步中的大陆音乐注入了一剂催生针。数年以后，这种结合各自结下一个果实：程琳《一九八八》和崔健《新长征路上的摇滚》。

至此，我们基本剖开了目前统领大陆的两大音乐基地的根脉，剖开它是为了能更清晰地看清两者的音乐根源和走向。当同是号称“城市民谣”的音乐先后一南一北造出一个李春波和一个艾敬的时候，我们不难发现二者的差别如此之大：艾敬的歌里是吉它为主奏的浓厚的民间味，而李春波的集子里则笼罩了过多录音室的气息，后者

所倚仗的合成器造成了器乐上的非个体性、非民谣味。其中一曲“小芳”或可算作唯一不在此列的作品，它用电吉它摹拟的乡村风情，既取悦了乡村，也取悦了城市，充分展示了POP的成功。事实上，录音室和乐队一直就是南北两派截然不同的修炼场所，也是二者泾渭分明的追求目的。当南方乐派和苏越们拚命鼓噪起“造星”的热潮，他们创造一个大陆流行乐产业的野心便昭然若揭了。这是他们的成功处也是他们的致命处：对音乐是否流行是否占领国人的耳朵过分在意，自我表达、切身的文化关怀和出真正作品的意识则退居其次了。但这份音乐商人的专注却不可或缺地撑起了大陆流行音乐工业的基业。先是杨钰莹、毛宁、甘萍、林萍，造星模式和音乐作派有总也摆脱不掉的港台原型；《弯弯的月亮》、《涛声依旧》，乐人的本色偶尔乍现。直至李春波《小芳》，与其说它是城市民谣的一辑作品，毋宁说这是南方乐派终于创出了点流行乐（POP）的大陆品味。但这类号称民谣的东西，在配器上却使用大量缺乏人文气质的合成音乐，孙悟空变来变去终究没能完美地藏好他那条猴子尾巴。

不过话说回来，李春波应该说是南方乐派终

成正果的一个标志：《小芳》的乡村和知青背景，与快速城市化压力下的中国人渴求放松和怀旧心理的契合；《一封家书》中想家的心情与经济热中流动大军迅速壮大的合拍，同时也对应了流行乐的一大消费者——那些身处异地的大学生群落的心境。这其中，哪是李春波的本色流露，哪是出版公司精心揣摩市场的商业智慧，都浑然难辨其源。

进入九三、九四年，南北音乐的分野一方面继续扩大：大地公司索性做起一种采风式的工作，追求真人、真生活、真民谣，推出一辑《校园民谣》；汉唐工作室也发掘了黄群、黄众两位从民间走来的兄弟歌手。而广州乐坛在这方面不再有什么动静，一心一意地炮制它的歌星：高林生、林依轮、王韫，苏越那边则捧出了黄格选，一律是好听的歌、好靓的人。即使不靓也须打眼，如光头李进之类。另一方面，南北音乐也在暗暗融合：南方开始更多地倚仗捞仔等乐手在录音室里采用乐队的音色，甚至推出了《南方大摇滚》。北方也开始造星，但这种融合中南北两派本质性的差异并未消失，这种差异的实质在于：北方更注重挖掘歌手的真实生命，即使是在景岗山《我是不是

还能爱你》这样的流行作品里；南方则更在乎制造一张可以流通的脸。此时，上海适时地浮出海面了。作为一个流通着世界各种音乐和文化的国际性城市，上海的音乐一出手就是融合风格，上海人制作或主谋的王焱《红腰带》、刘彤《俗人》，展示了上海成为一个制作高品味 POP 音乐基地的可能。这两辑作品博采多种素材的同时又能将专辑调和得风格十分统一，既悦耳动听又不乏生活气息，它不像 POP 那么贫乏，也不像摇滚那样有太多的棱角；从正面看是雅俗共赏，从反面看是附会庸常。

《南方大摇滚》却让我失望。南方制作群无罪，这些活跃在音乐公社里的孩子们并非是从南方音乐中滋生出来的东西。它有太多属于青春期的焦虑和逆反心理的东西，它作出激进的姿态，却从来不能真正地批判什么或反对什么。我感到，南方大摇滚反映的苗头，也是摇滚乐共同的危险。摇滚乐张扬个性的态度对行为不拘的年轻人吸引力最大，当他们投身其中成为乐手，当他们还不具备独立的人格就开始张扬独立时，这种音乐会发展成多么令人厌憎的东西。这个由毛头小子自己创造的青春文化，最经常的内容是无知的自大、无

由的愤怒、幼稚的英雄主义和刺儿头精神，或者内容更空洞地仅成为一种形式上的摇滚和撒野。这种幼稚的、表面化的批判精神其实在很多乐队和乐手中都或多或少存在或残存着，如张萌萌、唥喱、新四军、焦距、常宽、皇冠、超载、Again、现代人、指南针……等等，等等。

摇什么？滚什么？

臧天朔《说什么好》中有一句歌词："许多冬的雪花，春天才落。"一语道破玄机。

中国的摇滚乐大多说的都不是"现今"大陆人的感受。因为它们是去冬的雪花，时间上错位了。

一个值得研究的标本是"呼吸"。虽然都是笼子和鸟的故事，但是呼吸太爱做领导了。"呼吸"的集体意识把它给毁了，它多少有点故作姿态，远不如崔健从个体角度来感受"鸟的命运"来得真实。

外在的社会环境、政治气候可以变，但作为一种意识、一种心理状态，长久的环境养成的思想上的惯性，是一时之间无法消除的。离开笼子

的鸟，眼中依然有笼子的幻影吧？它是不是依旧循着四四方方的空间做习惯的跳跃呢？况且，栅栏拆除了，栅栏的影子的确无处不在。这是崔健在新时期仍然能找到共鸣的原因。

进一步说，崔健所摇滚的是中国人的精神困境，“没有根据地”的心情在其它国度里怕也找得到回声。人类强烈的无所归依感自精神偶像的崩塌后已经漫延了一个世纪。

呼吸的指责和抗议则差不多已完全失去了目标。一九九二年他们发表了第一张专辑，旋即迅速蜕变为一种历史的陈迹。我们的目光掠过他们的那些大歌，最后却停留在《梦乡》这样的小调上，摇滚的愤怒变成了歌谣的迷惘，它的低吟浅唱是如今真正能沁人心怀的诗章：“独自一人坐在路旁，看着汽车过往，杂货店里歌声嘹亮，我却听着凄凉。匆匆走过的人们，你要去何方。我已经不再忙，只想上天堂……”

一些乐队和乐手仍在制造着新的愤怒，这种愤怒显得愈益脱离了时代，离人们的生活愈来愈远。它们有时好像并非出自歌手切身的生活感受，而仅显示为为批判而批判的盲目或者噱头。如今的歌坛显然缺乏一种能昭示人们的新困惑、新心

情的声音。一九九二年，崔健写出了《宽容》、《最后的抱怨》，不仅音乐向动听的旋律回归，同时透露了时代嬗变的信号。乍见之下，我一下就发现这两个标题与“像一把刀子”、“撒点儿野”之类相比，蕴含着多么有意味的变味。崔健不愧是中国一根极敏感的神经，《最后的抱怨》简直就是在回顾在此之前崔健摇来滚去的部分心灵史。为什么刚好在这个时候出现了这种回顾?最后他唱：我们想要结束那最后的抱怨，我们只能迎着风向前。在《宽容》中他又唱道：“我想唱一首歌宽容这儿的一切”，可是，“我的嗓子却发出了奇怪的声音。”

还是“大陆情结”，显然却已经在重新地审视了。这个一直是大陆摇滚乐个中内核的东西一时还无法脱去。ADO 乐队也在变化的时代里重新审视着，这审视则显得更有意味：谢天谢地我终于又到了，我情不自禁抬头望一望，NO，NO，我不能随便说。“NO，NO”什么呢，ADO 还是随便说了：这幻想不是歌唱，这希望不是衣裳。

时代在变，摇滚乐坛新的弄潮者唐朝、黑豹，笔下都多了一分挥之不去的都市情结。黑豹冷漠的声音里有一种隐藏极深的激情，它展示了孤独、

疲惫的城市人之间一刹那的聚合和分离，分离后的伤痛、伤痛中的期待。他们还年轻。这种还相当浅在的情绪却颇能打动年轻乐迷的心。或者乐迷压根就没在乎其内涵而接受了它的形式。同时黑豹也成为当今摇滚界第一支以较为世俗化的面目出现的乐队，在“别来纠缠我”里面，黑豹居然和态度恶劣的营业员认认真真计较了一回，暴露了这五只外表凶猛的珍稀动物其实是一帮普通居民。当他们在《黑豹Ⅱ》中力图突破以展示更大的关怀、显示更大气的音乐时，无异拔着头发离开了他们自己的土地。不自然、假深沉的东西怎么也不能使人感动。梦回唐朝的四名年轻人就不同了，他们从不反映俗世里的具象，精心抽象出来的城市人的困境、现代人的困境、人的困境(如“城市抛弃了我的颜色使我习惯麻醉”、“想法太多希望太少过去遥远未来迷茫”、“生命越来越没意义不知道该走向哪里”等等)，在激越的音乐弥撒中升华成一场飞翔的梦。

开放的中国正使人们的选择、价值愈来愈趋向多元，也愈来愈走进了迷宫。崔健式的轰动效应恐怕愈来愈难寻了。但是，变来变去的风景中，还是有共同的症结，就在物质狂热的背后，那种

“浮躁”、“焦虑”、“失落”、“无把握”和精神贫困，那种中国人共同存在的心理真实，不知为什么一直没能在作为社会晴雨表的摇滚乐中呈现。作为先富起来的地方，南方应该是中国城市化进程中的一根敏感神经。《南方大摇滚》是有这个文化背景的，但盲流的《城市垃圾》、张萌萌的《变化的年代》、啫喱的《炒股票》、天窗的《天窗》这些作品，所关注的问题甚至还远远及不上十年前罗大佑在《现象：七十二变》、《未来的主人翁》、《一样的月光》中看到的东西多。至于其中从学院里走出的几个乐队，则因为缺乏生活，更加空洞。

并不是完全没有新的声音出现。一些新乐手的未成气候的作品，尽管缺乏重量，却已显示出一些不同于以往的关注。唱着“过一个普通人的生活不需要其它”的牧羊，在《过去已过去的太多》中说出了这样的句子：“不是我无事可做，只是不知该做什么。”“泪水不能当水喝，尽管你是那么渴。”作为北京摇滚圈子里一位摇滚日久的鼓手，牧羊又在《昨日的友情》中唱道：“认定的路我要走下去不仅是为了英勇。”

带来一辑民谣摇滚力作的陈劲，他真正的底蕴却是年轻人的现在时。他唱女孩子，过去不爱

红装爱武装，现在却有了新主张，说："我周围都是新洞房，我身边都是好姑娘，她们的眼中在放红光，要求我和她们去天堂。噢红头绳，你今天多漂亮。"很多时候的陈劲很私人化，他也抗议，但对自我的关注总是大于对外界的关注，好像并不十分在乎交流。他孤独、压抑、对立又想往，但是却找不到方向。

陈劲的出现也许意味着，大陆摇滚的"红色时代"过去了。

"红色部队"唱着一种无所事事的"累"，"指南针"有否定循规蹈矩的一曲"请走人行道"，蒋温华无论在《擦去泪水》的"自我教育"还是在《不要匆忙》的"新谛"里，都像是在为现代人的情感失落唱挽歌。他们都缺乏打击力，大多是一种已不再新鲜的亚文化情绪。真正打动我们的是"1989 乐队"的《说说》和张楚的《姐姐》。前者包罗了这个过渡时期的眼花缭乱和自相矛盾，后者穿过人群的困倦和想要回家的情愫，被张楚以喊唱的华彩段反复渲染，间接勾起了我们在变化太快的世态中浮沉、挣世界时渴望憩园的心。

张楚确是我们久已期待的声音，他的新作真正传自我们今日生活的深处。这个一直保持着孤

独姿态的人，现在竟也说了“孤独的人是可耻的”。张楚以此为楔入点反照出我们这个世界的多少真实！在张楚的自省里，精神成了碎片，原来摇篮般的世界突然停了，生活的位置被安排在“厕所和床”两个基点上。他把一种观察既充满人情味又充满残忍意味地化为“苍蝇”这个形象：“妈妈又在叫我快回家吃饭了，我不饿可再也吃不饱”，明知有被巴掌拍死的危险却仍止不住地在食物中间穿梭。已没有什么精神可玩味的“我”，终于对爱情这个聊以庇护灵魂的临时栖息之地也要彻底背弃了，听着那首《爱情》，我感到一种于无声处的惊心动魄。和张楚一起登场的窦唯、何勇，心态却要年轻的多，虽然有时显得更激进。窦唯和何勇骨子里是同一个东西：成长的困惑。所不同的是：一个是心存幻想地残留在余温中做梦，一个格格不入却又无所事事，整天骑着车子荡来荡去。窦唯一边失去一边还没有找到平衡一边又喃喃自语“反正无所谓”，同他营造的沉闷音乐一样，窦唯那种没有激情也没有刺激的东西与城市人的生存背景暗暗相合；何勇的歌里更能看出他的生活，这是一个“晃来晃去的人”的形象，他这儿看看，那儿想想，一会儿困惑、一会儿冲动、一

会儿梦想。他们都在感受自己的同时触摸到了他们借以栖身的时代。

有何新事？

音乐评论界有一种说法：中国大陆出现了新音乐。

新音乐所涵盖的乐队和乐手大致包括:张楚、唐朝、侯牧人、王勇等。

这是种误断。王勇、唐朝的音乐，放在世界流行乐的大背景上并不算新。至于张楚，稍稍把国人的圈子推至大陆之外便可知其源流。

若论大陆的新音乐，欧美和港台都没有先例的新东西就两个：崔健的摇滚和侯牧人的谣曲。

早期缺乏世界摇滚环境的自我摸索，有限的外来影响却来自几个“非主流”国家，这些都促成了崔健音乐中朴实、原创的新元素的诞生。它包括吉它、贝司等以小节性反复旋律构成的节奏，从唢呐、笛子、古筝等中国民乐器中挖掘出的中国摇滚乐语言。不用说那些很中国化的声乐和旋律，连西式器乐部分都洋溢着一股乡土气息，这是非洲音乐和中国调调的奇特混合物。尤其令人

吃惊的是一九八九年崔健录制首盒专辑时，便已能使这种音乐臻至完美。此中功绩我想离不开ADO的几员主将：刘元、艾迪、张永光分别在吹奏乐、吉他和打击乐上的不俗素养。

侯牧人《我爱你中国》是大陆乐坛上另一辑带有突破性的不凡之作。大陆始终匮乏的录音的观念在这个专辑里却有精细得惊人的呈现（它的第二次突出呈现出现在陈劲的集子里）。大陆人因为历史缠身的委屈，往往在看待周围时缺乏平常心态，一种反拨历史的强烈功利心到了摇滚乐一类社会批评性文化里，往往化为将事实向反方向扭曲的失态和偏执。侯牧人的音乐却平民、平心。他的音乐型态也许太普通了，从本质上说是一种小曲，与市井小调、民间文艺渊源极深，只是其音乐织体中的无论哪个部分：合成器、萨克管、口琴、吉它、贝司、键盘、伴唱，都好像被摇滚乐、爵士乐、古典乐、民乐里里外外浸润过，而变得极有知觉、极有厚度。

现今的大陆泛滥着太多的欧美摇滚乐气息，时代不同了，开放的中国不仅可以俯拾任何一门一派的经典摇滚来听，互相切磋的机会也多了。

四周围都是摇滚美景，随手一“扒”都是精

品，还有比这更方便的捷径吗？

于是有意无意间，中国的大多数摇滚乐队都成了失去自我的欧美翻版，除了说中国话，他们与欧美乐队已难以找到更多的不同。重金属之风在欧美正盛的今天，大陆也出现了惊人的巧合：怒气冲冲的重金属成为其中数量最多的一类翻版。即使已负盛名的黑豹也不过是欧美司空见惯的POP—METAL（流行金属）罢了。不可思议的是金属音乐居然越玩越躁，音乐的暴力越来越重，中国的乐手们居然也越来越和欧美人一样，追求起吉它的拨弦速度和滑音技巧来了。超载乐队干脆唱：“我飘向你的胸前，不曾带着音乐，只想给你轰鸣的爆烈。”停滞在历史情结里的中国摇滚乐，又再度搁浅在欧美摇滚乐的乐思里作缓慢的技术性提升。

《南方大摇滚》、《摇滚北京》、《摇滚94》这些合集，使南北两地多支摇滚乐队一一亮相，这些作品表明：那些较成熟的中国摇滚乐队都还大多处于玩味乐器、玩味某种音乐语言的阶段。佤族、清醒、石头、异教等乐队的玩味已有火候，一旦注入深刻的精神内涵是有望突破的。而南方诸乐队对乐器的理解力则普遍较糙。当然，仅凭一两

首作品判断一个乐队，显然证据并不充分。我们最有把握判断的是已有专辑的指南针和腾格尔的苍狼，《选择坚强》和《腾格尔与苍狼乐队》可以说是好的流行乐，但却远不是好的摇滚。

“唐朝”、ADO、“眼镜蛇”是有限的几个修成了正果的西式中国乐队。虽然也很西化，但他们的主体意识、他们音乐取材的多样性挽救了他们。“唐朝”的吉它有METALLIC和RUSH的味道，尖叫式的唱腔其实更多的不是源自京剧而是朋克乐。它用朦胧诗加低吟构成的以“月梦”为代表的扑朔迷离则可能得自迷幻音乐的启发。当然它还有艺术摇滚和中国音乐的元素，整体上呈现出一派东方文化的精神气质，这使“唐朝”即使在欧美也不失为一个先锋乐队。ADO和“眼镜蛇”有一种调制得更柔和的东方味，二者都没有过分地倚重电吉它，相反管乐往往扮演了很吃重的角色。ADO已经彻底消化了它所涉猎的素材，其音乐难以辨别师承原型；“眼镜蛇”十分细腻的风格则大致包含了雷吉、迷幻、电子乐的影响，但她们的嗓子、脑子需要继续操练。

王勇和张楚的音乐来源比较特别，他们的音乐在大陆都鲜有另例。从张楚的近作及一九八八

年作品集中的《西出阳关》、《寻人启事》、《将将将》、《北上过客》等来看，他受到的是台湾李宗盛、罗大佑等“说唱艺术”的感召，包括他把旋律建立在中国语言语音语调上的作曲方式，可能后来又接受了点雷吉。王勇搞的是电子乐。二人现已出手的不多几首作品都未见得比他们各自的前辈们逊色，更难得的是，他们的音乐都富于一种未受西方音乐时尚污染的单纯色泽，具有源出于我们自己文化的真实冲动。

号称“新音乐的春天”的三辑作品是值得重视的。尽管其中鱼目与珍珠混杂，它仍然是华人音乐中极其光彩的两个小时。它给后人的最大启示或许在于：流行音乐作品也可以同文学、电影、哲学等一样，成为一种对世界和人进行感悟和思索的东西。很显然的一个事实是，三十首音乐作品中没有一首可以让你卡拉一下的歌，它做出一副彻底不承担娱乐的姿态，这在大陆开始努力琢磨消费者的口味、台湾香港的人文精神已被商业齿轮磨损殆尽的今天，更显出它的可贵。并且，张楚、窦唯、何勇的作品都不同程度地呈现出对他们所师承的音乐语言的摆脱。张楚的超越最令人兴奋，同李宗盛等的说唱相较，几乎已经焕然一

新了。借他的歌词，张楚也在中国现代诗坛上占有了一个席位，这个席位紧挨着韩东、于坚等青年诗人。何勇的东西，从本质上未脱金属朋克的范畴，但他用起它来却是那么自然率真。还是属于青春期焦虑和逆反的那种东西，何勇却表现了这种青年文化所能达到的最高水准。它幼稚地思考的样子丝毫掩不住何勇艺术上的炉火纯青。如同“姑娘姑娘你真漂亮，警察警察你拿着手枪”这类歌唱所展示的，何勇在表达青春期的问题时有一种表现形式上的透彻。这张专辑更精采的亮点在幕后：梁和平、王迪等为音乐穿上的衣服，是可以在世界上走一走的。它的光芒甚至盖过了张楚和窦唯那同样可圈可点的配乐部分。至于那则最富盛名的“垃圾场”，倒可说是建树无多。那种精神病人的嘶鸣唱腔，以及对人类的好与坏都乱骂一通的虚无态度，完完全全是西式朋克的脱胎。而这些在今天，甚至连西方的伪朋克们也会做了。窦唯的音乐凸现出乐曲营造的极大随意和自由，后朋克音乐的低调，电子音效的冷漠质感和迷幻音乐的和弦反复技巧，都被窦唯动用来制造黑暗。这位吹了常宽的口琴、吹了张楚的笛、唱了黑豹的主唱、做过“做梦”的掌门人、并在每一个角

色里都极有感觉的乐手，这次居然又能带给我们一种全新的东西，而且并不依赖原先已在听众中打下根据地的那种诱人的长吟，有时甚至在一首歌里数易其嗓。窦唯的多变和不安分显示了他的探索性和更大希望。再往前走一步，张楚、何勇、窦唯在音乐形态上都可能成一家之言。当然，仅仅在中国这个背景上，他们已经成了一家之言。

从已在唱片市场露面的人物看，其它还有什么可能的期待呢？

臧天朔《冲入禁区》之后，音乐知觉已从键盘乐的狭窄天地中宽身走出。这位创造了一九八八年一例小小奇迹的先导人物，理应有更丰富的作品待以呈世。扒带时期颇有收获的王迪一直隐身在音乐制作人的角色里不知技痒否（他和陈劲在《红头绳》专辑里的部分配器真是精采。）？对乐器颇有感觉、对歌唱太没感觉的常宽不知放下歌喉会如何？蒋温华作了令人激赏的《擦去眼泪》后不知还会有什么不凡的出手？张伟进、刘欢这类修养较厚能写能作的老歌手会不会留下什么完整的佳作？牧羊这位在京城多个摇滚乐队里窜来窜去的鼓手，却在重摇滚的热潮中逆潮流而动，献出满满一匝北方小调作派的歌谣，总名

《流浪》，并且尝试将梆、笛、板胡、口琴等织入摇滚四重奏的织体中，虽然有些夹生且偶尔现俗，却已显示了主见和勇气。再扫瞄一下，我们发现九十年代的乐坛还拥有一些星级好嗓，指南针的罗琦、Again的吴桐，当然还有那英等流行界的大腕儿，只是嗓子的一票决定权已不再是歌坛的定律了。嗓子的价值观也不再限于质感，更在于表现力。已出道的艺人在新观念观照下，大多都可称为一等一的好嗓。那英之类于是像几滴水坠入大海中，需要附加上创作群和乐队的音乐创意和文化智慧才可能脱颖而出。明星无歌以及好马无鞍的现象，实际反映的是大陆制作力量的薄弱和乐队的尚未成年。今年春，那英引人注目地在《为你朝思暮想》中借用外脑，台湾制作界却将其惯用的小女子气披在那英身上，结果，它甚至比《哦昆仑》这样的大陆制作还要蹩脚，后者虽然有不少大而不当的八股气，却可更多地显现出那英自己的东西。这正像毛阿敏在《万里河山万里情》中的情形，海外名制作人纪利男为其度身定做乡愁小调式的歌路，不可谓不精心，却错了位。类似的例子还有潘劲东的新作，请来香港配器高手鲍比达，水准是保住了，同时又怎样呢？手法

很油，新东西了了，与港台千篇一律的批量产品并无二致。嫁接是一种道路，但有待深化。滚石公司深入歌手生活用“心”制作的态度是可取的。但最终的归途仍有赖于大陆自身制作群的崛起。假海外之手制作，对大陆的文化氛围总还隔了一层。

在就要结束这一番概览时，我们发现还有两辑作品是应该重视的。因为二者都是开先声之作。更为有趣的是二者都是以黄皮肤的“黄”为主题（寻根？）统构集子中每首单曲的概念性作品。一辑是郭峰的流行器乐集《黄》。这位大陆流行乐的早慧儿纵身一跃跃入纯器乐领域，可惜却仍只是个早慧儿，作出的音乐聪明但不智慧，灵气却不大气。再一辑是古典乐翘楚何训田携朱哲琴带来的《黄孩子》，用古典乐思编织现代音乐小品，连歌词人声都是一派幽深迷离的音乐情境造法。可惜，其音乐织体的各部分缺乏对比，失之呆板。加之海峡彼岸已有李泰祥和齐豫、许景淳的试探在前，使这一辑大作的分量打了些折扣。

总体来说，大陆流行乐的大部分仍整体性地处在一种“后扒带阶段”，唱着自己的歌，却是

“西风”太盛，“台风”太盛。当然，我们已上层楼，但却未穷千里目，眼光还浅着呢。这是本文之所以有些苛求的原因，相较于十年前来自正统乐界的压力，大陆流行乐卸下一个包袱，却背上了另一个包袱，欧美和港台流行音乐传统的包袱，这一个包袱比前一个包袱更难得卸去。它的艰难在于：没有神仙皇帝，要靠我们自己。

大陆流行音乐，等待着另一场脱胎换骨。

一九九四年七月

我要回家

一九九二年底，几乎是同时，有二位大陆歌手不约而同地唱出同一个愿望：我要回家。

那一段时间，我因为工作繁忙，整日在长江两岸奔波来去。几次听张楚的《姐姐》都是在路上：汽车爬上大桥又冲下大桥，《姐姐》的旋律一泻而下，将内心深处各味情绪搅得乱七八糟。随着那只拨动琴弦的手，我感到心里有一些又大又重的东西一颗一颗掉下来。

从表面上看，《姐姐》只是提供了一个家庭悲剧的粗线条。通篇是一个小男孩的内心独白。他站在街上，等他的姐姐。故事就在这个情境下一幕幕浮现上来：

这个冬天雪还不下，站在路上眼睛不眨。我的心跳还很温柔，你该表扬我说今天很听话。

我的衣服有些大了，你说我看起来挺嘎。我知道我站在人群里，挺傻。

我的爹他总在喝酒是个混球，在死之前他不会再伤心不再动拳头。他坐在楼梯上面已经苍老，已不是对手。

感到要被欺骗之前，自己总是作不伟大。听不到他们说什么，只是想人要孤单容易尴尬。

面对我前面的人群，我得穿过而且潇洒。我知道你在旁边看着，挺假。

姐姐我看到你眼里的泪水，你想忘掉那污辱你的男人到底是谁，他们告诉我女人很温柔很爱流泪，说这很美。

歌到这里出人意料地迸现出高潮："哦姐姐！我想回家。牵着我的手，我有些困了。哦姐姐！带我回家，牵着我的手，你不用害怕……"这段喊唱以变奏的方式一遍遍反复，构成一个高潮迭起的华彩段。听着张楚在他声音的极限处激情四溢地嘶喊，一股粘稠粘稠的东西呼啦啦从心底窜上来。

据说，《姐姐》是一个真实的故事。但歌曲的

震撼绝非仅仅源于此。用一种稍加分析的观察，我们可以说这则故事通篇是一种触碰。男孩儿始终站在姐姐的目光和人群的目光里，并且敏感地感觉到那目光一下一下打在身上；而父亲、前面的人群、一个男人对姐姐的污辱进一步构成更实在的深一层面的触碰。一颗幼小但剔透的童心承接着一个个判断，如“挺傻”、“很听话”、“这很美”之类，这些判断从这颗心反跳出来而带有了一种复杂意味。我们甚至可以感受到这孩子的不自在和他过早便已学会了审视的可怕的眼睛。歌曲的高潮正是在这来自外部世界的一碰一碰中，在我们一时还未探明的潜台词中进入了它的结局：困了、害怕、想回家。可以说，这是男孩对缠绕着他的外部世界的感受。这种感受跃出了故事本身而带有一种宽泛的意义，它可以涵盖挣世界以及碰壁之后寻求憩所的每一个人。这种困倦和想归家的感受正是我们经常遇到的一种。

在不长的中国流行音乐史上，“回家”却可说得上一个非常源远流长的主题了。

较早说起这个话题的是罗大佑。罗大佑留下了多首关于“家”的歌。在他那里“家”经常地表现为这样一个二律背反：一个过去逃离的地方，

一个现在想回的方向。

十四年前，罗大佑首次以一个出门人的口吻说起“家”的故事，这个故事立即打动了台湾的很多人。仿佛张楚“带我回家”成于大陆的时机，其时，台湾经济风吹正急。

这个出门人，也正如今天拥挤在南方各大城市的所谓“流动大军”、“打工族”、“民工潮”一类。罗大佑颇有心计地把这个人设置在这样一个带有象征性的背景中：住在鹿港小镇妈祖庙的后面，家里开有一间卖香火的小店。这个年轻人怀抱理想闯进大城市，显然已在台北生活有年了。这次，当他路遇一个陌生人并不由自主打开了心扉，他深深地反悔并叹息了：

> 假如你先生回到鹿港小镇，请问你是否告诉我的爹娘？台北不是我想象的黄金天堂，都市里没有当初我的梦想。

而被城市所席卷的已绝不仅仅是那些离乡的个人，被出门人所深情守望的家乡又怎样呢？

> 听说他们挖走了家乡的红砖砌上了水泥的

墙，家乡的人们得到他们想要的，却又失去他们拥有的。门上的一块斑驳的木板刻着这么几句话：子子孙孙永宝用，世世代代传香火。

唱到这一段时，充耳已全是歌手愤激的呼吼。当罗大佑发出那最后一声感叹“啊，鹿港的小镇”，音乐以一种极快速的方式渐弱以至声息全无，而鹿港小镇，也迅速隐没在隆隆巨响的城市化的风景中。

妈祖庙里烧香的人们，早已变成了徘徊在文明里的人们。罗大佑借这首歌写出了他对城市化的极度失望：在发达的同时，城市化是多么无情地摧毁了以纯朴、善良、虔诚为特征的乡村文化和乡村文明。罗大佑几乎是含着沉痛咀嚼着这三个词组：归不得的家园、过渡的小镇、当年离家的年轻人。徘徊游离之中故事主人公对自己现在的生存断然作了否定：台北不是我的家！

罗大佑的这一命题，被八年之后第一次出道的郑智化再一次撞响了。在合成器奏出的沉重的挖煤声中，郑智化开始给我们讲另一个故事——“老幺的故事”。

黑色的煤渣，白色的雾，阿爸在坑里不断地挖，养活我们这一家。骄纵的老幺，倔强的我，命运是什么我不懂，都市才有我的梦。纠缠的房屋，单纯的心，坑里的宝藏不再有，为何我们不搬走？沉淀的悸动，醉人的酒，阿爸的嘴角喃喃地说，这里才有老朋友。

但是，倔强的老幺坚持自己的梦："通往坑口的那一条路，不是人生唯一的方向。"他心向城市，最后终于逃离了家乡。

再次的思索显然已是多年以后：

在物质文明的现代战场，我得到了一切却失去自己。再多的梦也填不满空虚，真情像煤渣化成了灰烬。家乡的人被矿坑淹没，失去了生命；都市的人被欲望淹没，却失去了灵魂。

站在城市里的老幺，遥望着那片淹没了祖祖辈辈的矿山，而父亲也已被再一次的矿井塌方永

远地埋在里面了，但老幺此时却忽然地悔悟了：

成长的老幺，现在我终于知道：逃离的家乡，最后归去的方向。

应该看到，无论是《鹿港小镇》还是《老幺的故事》，在很大的层面上都只是一种抒情。它们是用一种极端的方式表达对城市的批判。既然城市让人失去了精神家园，索性还不如回到虽然贫困但人情济济且不乏寄托的乡土中去，即便这种生活连生存都无法保障！如同郑智化在这首歌的后记中所写的：矿工不一定可怜，可怜的很可能是我们。

城市化的浪潮不仅冲走了鹿港小镇（旧的生活之所），也冲走了妈祖庙（旧的精神之所）。对城市化的反思，这是关于“家”的第一个话题。罗大佑打开了这个话题却再也没有更深地去碰它，除了在《一样的月光》等歌中偶作点染：是我们改变了世界？还是世界改变了我和你？后来，罗大佑写下了《家Ⅰ》、《家Ⅱ》，乡村背景、乡村情结被远远地撇在历史里了。

谁能给我更温暖的阳光，谁能给我更温柔的梦乡？谁能在最后终于还是原谅我，还安慰我那创痛的胸膛？

我的家庭，我诞生的地方，有我一生中最温暖的时光。那是后来我逃出的地方，也是现在我眼泪归去的方向。(《家Ⅰ》)

每一次牵你的手，总是不敢看你的双眼。转开我晕眩的头，是张不能不潇洒的脸。

给我个温暖的家庭，给我个燃烧的爱情。让我这出门的背影，有个回到了家的心情。

多年之前满怀重重的心事我走出一个家，而今何处能安抚这疲惫的心灵浪迹在天涯？(《家Ⅱ》)

背弃，然后向往，最精典的罗大佑“恋家情结”在一九八四年的这两首歌里达到了顶峰。如果说《鹿港小镇》的主人公还只是一种无意识地离乡（去挣世界？)，那么到了《家Ⅰ》、《家Ⅱ》，

它已经演变为有意识地出走，一种义无反顾之后的缱绻踌躇。罗大佑借此比拟出这个时代人的精神困境：打破了已有的精神家园，一时却并没有新的地方让灵魂栖息。只有破坏而没有建树的二十世纪人，于是只能回望又回望。每听这些歌曲，仿佛都能听到罗大佑将一种感情蕴含了又蕴含，最后终于还是化成了一声长叹。

对于这种精神上的出走，侯德健一九八八年亦有一次十分沉痛的陈述：

> 实在太远，想不起我的家。就是太远，到半夜更想念它。

在这首《出走》里侯德健还进一步唱道：

> 天边，看起来好远。好远，什么都看不见。过去的一切还在眼前，但眼前连自己都看不见。什么都看不见，哪怕就在眼前，当我抬起脚步，什么都看不见。

于是，侯德健开始深深地祈求了：

给我一双永远磨不破的手，给我一个长满老茧的借口。给我一口气，我拼命向前走。给我一条大路，我不回头。

此时侯德健早已处于“三十岁以后”。古人说三十而立，而三十岁的今人还在多么强烈地祈求一个目标，哪怕它是一个长满老茧的借口！反观一九七七年，这位歌手即已有了“归去来兮”（一九八三年改词）的喟叹：田园将芜、青春将芜、心琴将芜，胡不归？但他真的能归去吗？但他又能归向哪里？

稍后，崔健也录下了一曲《出走》：

太阳爬上来，我两眼又睁开。我看看天，我看看地，哎呀……

我抬起腿走在老路上，我瞪着眼看着老地方。那山还在，那水还在，哎呀……

多少次太阳一日当头，可多少次心中一样忧愁。多少次这样不停地走，可多少次这样一天到头，哎呀……

望着那野菊花，我想起了我的家。那老头子，那老太太，哎呀……

还有你，我的姑娘，你是我永远的忧伤。我怕你说，说你爱我，哎呀……

我闭上眼没有过去。我睁开眼只有我自己。我没有别的说，我没有别的做，哎呀……

我攥着手只管向前走，我张着口只管大声吼。我恨这个，我爱这个，哎呀，哎呀……

虽然出走，一切如故。这是一个走在路上的人。有意思的是，此次出走同样有一个二律背反：我恨这个，我爱这个。值得重视的是：这首歌的音乐远远大出了其字面的含义，数声“哎呀”，包容了极其复杂难言的内容。当歌手在前台痛苦地嘶吼时，音乐在背后反向而行走向了另一面。以忧郁起首的萨克斯管，渐至沉思然后升往宁静，宁静之极转向自由和热情，再到一种光明盖顶的感觉。最后，键盘和人声都充满激情地涌入一大片阳光之中。崔健没有沉迷在苦闷之中，表面是走不出、鬼撞墙似的无奈，最终显现的却是对出走的肯定、对到家的信心。一种满足、一种骄傲、一种快乐，崔健以一个成熟的人格作出了灿烂的一笑。

话题回到本文的开头，一九九二年与张楚一道唱出“我要回家”的另一人是大陆的艾敬（陈

劲、黄小茂词）。这首并不自觉的歌说出的几点愿望——有阳光的地方、纯朴的形象、自由的梦想，却也与最初的罗大佑、郑智化略略相通。一面无意的镜子，我从里面看到，城市正迅速向大陆人袭来。

还记得当初他们记录的精神失落、道德退化与城市的关系吗？还记得城市化对现代人无家可归的火上浇油吗？很巧，与张楚、艾敬几乎同时，王杰在海峡彼岸的一首《回家》（刘虞瑞词），成了这年飘荡在街头巷尾的一首热门歌。而早在几年前，这位歌手曾经也有过“家，太远了”的悲叹。

回家的渴望又让我热泪满眶，古老的歌曲有多久不曾大声唱。我在岁月里改变了模样，心中的思念还是相同的地方。

十四年光阴不走，一切仿佛又回到了开头。归不得的家，只能在假想中回去，在记忆里回味了。城市人、现代人，在这残存的余温中温一温你的手吧。

一九九四年七月于酷暑中

雅俗界说

家有钢琴，他们以为自己是雅的。一日，家人丢给我一张报纸，指着一篇文章让我反省反省。原文记不清了．大意是关于雅俗之争的。其中有一句话十分抢耳：假如德国朋友送我们一套贝多芬，我们难道拿着《爱上一个不回家的人》去回赠他们吗？

《爱上一个不回家的人》当然无法与贝多芬相提并论，但这并不妨碍我们拿流行音乐回赠古典音乐；假如我们有更好的、更超越的流行音乐作品，足以睥睨他们的"发电站"、"天蝎座"、"橙色梦幻"(Kraftwerk，Scorpions，Tangerine Dream，三者均为德国乐队)，我想这并不掉份儿。

在我看来，雅俗之争早该住口了，里面其实是一些很常识的道理。不意国人总是看不开，动不动把两者对一下头，好像势不两立似的。于是不得不再说些废话。

雅与俗的概念，略略作大致的类型区分是可以的。但若推及到价值判断，雅俗之见则一无建树。雅不能代表高雅，俗也不能代表低俗。

雅乐的圈子，排除不了媚俗的行为、低俗的作品；涉身俗乐的人，只要精神高贵，照样可以用这种形式完成十分崇高的东西。

不言自明的另一面是，附庸性的雅无法与独创性的俗相较。仿制增加了垃圾，独创推动了文化。而无论在哪个圈子里，二三流的滥竽都太多太多了。揭露它们，并用最微妙的耳朵去发见真正的价值，才是乐评今日应急赴的责任。

在我不长的聆听时日里，我曾有过数次被音乐强烈震撼的经验，其中多例居然是源自古典乐！虽然我接触它们相对来说要少得多。

流行音乐远远没达到古典乐所达到的精神高度和深度，也许它永远也达到不了。但这就能成为贬毁它的理由吗？

艺术不是淘汰赛。音乐作为人类的精神现象，不同的作品之间其实是无法一较高下的，血统论式的类的比较尤其不可取。真正的艺术，由于其独特的生命体悟，已经深深种下了它存在的理由。当然，从精神的崇高、胸襟的广博入眼，作品之

间并非完全不能比较高下，但这一工作必须非常小心、非常细致才行。一般来说，这种比较是个篇的而不是混杂的，是印证的而不是抹杀的，一方的高大不能反证另一方的低下。

真正能贬毁流行音乐的理由，只能存在于流行音乐的自身：它自身的精神和意味、它创立的语言和法度是不是出了毛病。

尼采有一个灵魂是精神的对立面的发明，对认识今日人们惯指的雅俗两界——古典乐与流行乐间的分野，非常富于启发性。他认为，灵魂是生命赖以存在的原理，而精神是属于被人类理性合理地规定的、人为的原理，它反对灵魂，限制并破坏灵魂的自由。我们必须承认，灵魂并不是清一色的、全都是合理的东西，但是正由于有了这类东西才有了自由的生命。古典音乐与摇滚乐、灵歌、布鲁斯、爵士乐，正是在这两大心域各有侧重而形成了它们内在的分水岭。古典乐是理性的、节制的、自律的，流行乐是激情的、铺张的、放纵的；古典乐是沉思的、对神的倾诉，流行乐是狂欢的、自我的狂想。古典主义对美的观念是秩序和统一，摇滚精神对美的观念是极端和出格，为了达到表现的力度，牺牲美感也在所不惜。古

典艺术家的态度是怪力乱神吾不取，流行创造者的方式是随心所欲无藩篱；一个是成熟的智者，另一个则像青春期的小子。

灵魂，现代流行乐就成之于斯；如果最后要贬毁它，贬毁的理由也必将从此产生。应该看到，艺术的极重要的一个方面就是自律，或者说是自律与自由的奇妙的调和。那么，流行音乐自由的边界在哪儿？灵魂是精神的对立面，只是对流行乐一个极其简单化的概括，而且这种观察仅仅局限在流行乐既成部分的一个有限的侧面。对于一个正在生长的事物，过早的用某种认识去框定它是不公正的。历史的自在者还远远没到站起来发言的时候，我们现在所能肯定的是：这是在另一个领域的探险和开拓。这个开拓进展到了哪一步？这种进展对作为精神史的音乐和作为艺术史的音乐写下了怎样的一章？它与古典乐是如何既分野又融合的？对这个问题的回答，即便仅仅只是说说它有多么复杂，本文都将难堪重负。还是让我们回到雅俗界说的小道上来吧。

目前而言，古典音乐早已是一个结果，而流行音乐还远未到达结果。它匆匆走在路上，是开放的、兼容的、生机勃勃的。它不断汲取着与它

的现在时全然不同的东西，一天天扩大着自己的疆域。它最终会发展成一个什么样的存在？谁知道呢。即使只是看看今日流行乐的众多支流，感觉对它已不能拿流行、通俗这类俗词一词以蔽之了，笼统地称之俗乐已属非分。

聊举数例。

约翰·麦克拉夫林的《母语》，一九八九(John McLaughlin：*Mother Tongues*)。这位英国吉他手于是年十一月二十七日带着他的爵士三重奏组将这首18′37″的作品公演于伦敦皇家音乐厅。我觉得，它比其他爵士乐曲更有一种秩序的光辉，而这依然是在自由即兴中展现的。它以一种不同寻常的结构和章节感，将细部结构的复杂叵测与整章结构的简洁有力漂亮地融为一体，演绎了一出自由的骚动与永恒的静谧之间的冲突与交织，而唤起东方哲学式的对人与自然关系的遐想。

大卫·西尔维恩的《去地球》，一九八六(David Sylvian：*Gone To Earth*)，一辑神秘、辽阔，包括十七首歌、曲，长达八十分钟的大作。基本说来，这是流行音乐积累的全部财富的再实验，并越过小品发扬光大成一幅令听者深深陷入全无自拔之力的大型乐章。在声音的反转、声音的无

限循环、给人太空感受的回声效果等电子音乐的背景上，鼓的语言、吉他的语言、爵士吹奏乐的语言，都统一在一个宏大的构思里。它让我们在无垠的、冷漠的宇宙遨游，屏住呼吸，感觉到生命的渺小和无助。

808邦的《联邦90》，一九九〇（808 State：*Utd State 90*）。英国乐队808邦长度为一个小时的专辑，几乎只是由节拍构成，却生机盎然地让我从头听到尾而并无厌倦之感。也许它会是极好的实用性音乐，比如用于时装表演，比如用于刺激画面的生长和剪接。它既背弃了古典乐，也背弃了流行乐，而把音乐变成仅仅是控制紧张和松弛的艺术。它仅仅是一些辨不清音高的、控制精微的节奏吗？你听听，那里面却有气氛、色彩、超现实的感觉在闪闪烁烁，这种审美你以前曾经历过吗？

约翰·凯尔的《福克斯兰组曲》(John Cale：*Folkslands Suite*)，与苏联Gosteleradio交响与通俗乐团首演于一九八七年十一月十四日。凯尔是位摇滚乐的先锋艺人，他将诗人迪兰·托马斯的《不要温柔地走进那个良夜》等四首诗作连缀成一部各篇之间无间断的组曲，有引子和间奏曲Ⅰ、间

奏曲Ⅱ，它的乐队是古典的，演唱是流行的，结构和乐句则二味兼得。

还可以举一个和我们关注的问题相关联的另一方面的有趣例证。一九九三年的中国，古典音乐家何训田带来了他的《黄孩子》。这辑既 Classic 又 Pop 的大作，它的缺憾正在于作者缺少对流行音乐艺术的了解和继承，流行音乐不羁的、活力性的语言对这辑作品的呆板、僵硬将是一味多好的解毒剂。当然，从另一个方面说，全然采用古典的乐思，难道就不能做成一个佳构吗？不过，我们从作者试图完成的创作意图、从作品已显露的来影去踪，还是最终得到了现在这种答案。

当八十年代接近尾声时，西方评论界普遍以为摇滚乐到头了。九十年代过去了四年，人们惊异地发现摇滚乐又走进了一个新的领地。像醉人(Lush)、燕子(Swallow)这样的乐队已经最大限度地抛弃了摇滚乐昔日的内容和形式，诸如布鲁斯、黑人宗教音乐、民歌等，而变成一种常常带着噪音毛边的新的和声组织，歌唱则是若即若离的、内敛的，使局外人始终无法过于接近。而作为主流音乐的民谣等，已经成熟美丽或精致或复杂得足以安慰每一个不存偏见的心灵。也有像枪

与玫瑰乐队的《十一月的雨》(Guns N' Roses: *November Rain*)那样的作品,提醒我们流行音乐的世界与古典音乐的世界共同存在;在一种共同体里,它们只是两类不同的乐思和素材而已。

归根到底,真正的雅俗,价值的高下,并非由形式分,而是看由音乐显现的人格与精神的丰寡去判定。

而此时的中国正到处是一片振兴高雅音乐的呼喊。如果它是针对着流俗、商业和哗众取宠,呼唤包括流行音乐在内的各类音乐中的高雅追求,那确是十分的及时和必要。但我看到的情况是,说高雅音乐,靶子就对着流行音乐;振兴则都不加批判地指着既成的东西:交响乐、华人经典、革命年代的老流行歌曲,甚至拿来了京剧,天真地全忘了其当年耍把式卖艺的出身。唐诗宋词是中国艺术上的一座高峰,但如果今天有这么一个反感现代诗的大喉咙吵着要振兴它们,你觉得可不可笑?

抱着昨是今非的自以为高雅的人,还是睁开眼睛看看正在发展中的事物吧,请不要用前人的大树去压倒今日的幼苗。锄去杂草,认清真的,要振兴就振兴振兴这些正在生长中的生命之树。

如是我说，作为欣赏的人、批评的人，真正的雅，是那种能体悟雅俗两界不同东西的价值；并能深刻地看清它们各自局限的境界。有此，大俗也能大雅；无此，大雅也会大俗。对创作者而言，个人行为地排斥他类，有时对保持艺术的纯洁性和原创性是有益的。至于挥舞着统一真理的大棒，视一切不同为异已者，早已在历史上留下太多的血迹，也远远超出雅俗之论的范畴了。

一九九四年八月五日草于红安

音乐的误读

我有一次误读歌曲的经验。

当时二十岁，正陷落在“青春的阵痛期”里，苦闷、徬徨、怀疑一切一切的价值，甚至找不到生存的理由。虽然一直活得顺，却觉得自己已千疮百孔。一天，偶然听到一首英文歌。是一个老男人，好像在说着自己的什么经历；他用业已暗哑和苍老的喉咙，欲语还休却欲休还诉。好几回我觉得他就要喊了，就要承受不住那些陈年往事而深深地叹息了。但他居然每每收拢住那些已经势必决堤的激流，吞下叫喊，也吞下世界施之于身的所有悲哀和不幸。我一下与之合二为一了，想：这必是一个男人坎坷一生的自传。

后来知道，这首歌叫《卡萨布兰卡》。

好长一段时间，一听到这首歌，恍然间自己全部的血脉和心灵便张开了。于是动了念头：把歌词记下来吧。

记下来了，却不过是首缠绵的情诗。

后来，我对音乐问题发生了兴趣，有时想：这件事说明了什么呢？

歌是有限的，歌词是有限的。它一方面赋予音乐以实在的内容，一方面却同时限制了音乐本来的辽阔领土。

《卡萨布兰卡》是有这个力量的。把歌手当作乐器，只捉摸音乐和人声所传达的信息，我们是能够得到一种际遇、一种大悲大恸和一声饱含了人生之悲喜的感叹的。从某种意义上说，对《卡萨布兰卡》的误读，恰恰是种正读。我们可以设想，歌手波提·希金斯（Bertie Higgins）演唱此曲时投入了自己的生命感受，由心至声，于是，歌被升华了。

从表面看，歌＝音乐＋文学（可泛指文字形式的一切）。但这不对。

对于歌曲，词倒可能是一种表象。完全可以设想这样一个故事：一首熟悉、肤浅的歌，在特定的情节和变故之后，一个主人公，将之演绎成一种震撼。

那么，那新增的力量来自何方？

西北民歌的苍凉是什么？是旋律吗？是歌词

吗？不，是声音。同样的调子，可以是明快的、喜乐的、甚至诙谐的。解放后的重新填词、演唱可证。

唱歌的人是重要的，唱歌人的质地是重要的。归宗到最后，那最终发出的声音是最值得玩味的。那里面包含了一切，无比细微直至无法捉摸。歌随时随人被误唱，那是一种情感的闯入。它的闯入使原有的音乐元素和文字内容都重新换上了一层光泽。而仅仅对曲式、旋律、和声与歌词的分解和解析，倒有可能产生多么大的偏差。

当然这并不是说，分析和技巧就可以不要了。没有分析和技巧，我们将不会说话和歌唱。我在这里强调声音，是强调坚持以声音为本的欣赏态度，强调坚持因为内在的冲动而激发出歌唱的自然的创作方法。歌就是歌，到达极致的歌，是一下子呈现的不能作进一步分解的神秘体。重视声音实质上是将我们的关注从材料转向灵性，用一种好像不经任何媒体的直视来承受音乐的启示。然后，才有歌词解读、音乐分析等等等等这些用脑子作的分辨，这种解读才可能是恰当的。从真理的某一扇窗子望出去，歌的真意既存在又不存在于纯粹的音乐形式或单独的歌词之中。它隐身

其中，总是等你单独指出时，它便已经遁身远去。

陶渊明有诗：此中有真意，欲辨已忘言。说的真好。

人类的语言在声音上共性颇多。一个音有不同的意义，但在注入情感的状态下，其“表情”往往相同相通。全世界都用相同的方式哭、笑。哭声、笑声、感情强烈时的叫声，大概是毋须翻译的吧。

张洪量有一首歌叫《原始语言》，用他自创的谁也听不懂的语言唱完了整首歌。意会的同时，我为这首歌遗憾：如果他把那些不痛不痒的“哈呀啧呵”通通化作人类情感之极的呼喊，那将是一首什么样的天籁。

这是极端之论了。作为中庸的说法，歌的真正王国，在于音乐与文学的结合部。那儿音乐与文学的各自成功都不仅限于乐与诗的意义。乐不单以乐的法则运动，诗也不单以诗的法则运动，而共有一个更高的法则——歌的法则。进入此王国的歌，言辞与音乐相互推动、相互注入能量而合成了一个新实体。它源于音乐和言辞，却远远大于音乐和言辞的总和。

误读就是进入这个王国的一种行动，误读就

是品味声音，并由此辨识歌的品质和内涵。如果此一前提缺席，单独的乐评和词评顶多只能是些细部的研究。音乐批评的危险正在于：作为音乐的行家，他可能听不到声音，还没来得及进入那一片人类精神的进出之所，他的警觉和见多识广便已将之转化成了“语言的分析”。更表面的有只见文字语言不见音乐语言者，对歌而言，他们是些越了位的狭隘的文字批评家。一段时间我曾潜心倾听《新长征路上的摇滚》和《解决》，深深打动我的不是歌词所表面呈现的那些苦闷，而是崔健音乐中的光明，作为一个非常大的内容，它们如影如形地伴随着这两部歌集中的多首歌曲。

我有时用误读来丈量一首歌的深度，肤浅得只剩下歌词的歌曲是不配这种丈量的。我深深感到：声音不会骗人，声音最真实。近几年，摇滚乐在中国兴起，在大多数的摇滚乐队那里，我读到的是早已在诸多欧美乐队那里读到过的声音。大陆摇滚圈子中有一个众口相传的说法：摇滚乐（形式）是舶来的，精神却是我们自己的。但是，当你和别人用同样的手法弹贝司，用鼓打击同样的节奏型，用同样的和弦作吉它 Solo，你的精神怎么能是你自己的。

· 舶来的摇滚，终究不能庸俗化到连具体的音乐形式也舶来。音乐形式不是语言，不是一种可以随便拿来为我所用的工具。在高一级的音乐里，器乐从来就不仅仅只是歌声的花边和装饰物。音乐是一种没有形式就没有内容的艺术，它不是用形式承载内容，而是直接用形式显现内容。以某种形式出现的声音，它的本身即直观出情感和内心自身。和国外乐队并无二致的所谓“激流金属”（Thrash Metal)、所谓“硬摇滚”（Hard Rock)、“布鲁斯”（Blues)、“融合音乐”(Fusion)，当它们用同样的乐器组合、同样的音型和音组织制造同样的音响，尽管歌是自创的，但集合到一处，它们能够逃脱它们所引为楷模的那种音乐所特有的声音吗？在这种情况下，我们不仅没有自己的音乐，也没有我们想当然以为会存在的自己的精神。如果我们始终摆脱不了像外国人那样唱念作打，这种危险就一直存在。不独我们，国外标准类型的各类摇滚、乡村、民谣、节奏布鲁斯或其它名目的队伍，都可以说是一些十分贫乏的乐队。他们附庸在几个巨人的身后，局限在某一标准类型音乐里，充其量只能玩玩技术罢了。拔开那些或者精致或者繁复的花纹和图饰，

我们能够看到的，往往只是一个个既匮乏音乐也匮乏思想的苍白灵魂。

艺术是一个把神传递给人间的使者。神是看不见的，它只能感受而无法被清晰地摄影。艺术的魅力正在于提供了这样一个可以误读的空间，使各自的心都可以投入其中作永远的捕捉。音乐的误读空间是最大的，那里只存在大致的方向，不存在截然的对错。歌在曲中、在词中，但更在那声音里。那是一种有预谋的声音：词曲者的预谋、演奏者的预谋、歌手的预谋和你——一个听歌人的预谋，都在歌声发出的那一瞬间，浑浑然地难以区分了。

一九九四年九月十三日于武汉大学

新音乐的春天

你到“新音乐的春天”去毋须带嘴，因为那里歌曲很多，却几乎没有一首可供你卡拉 OK。“新音乐的春天”是一个音乐总题，题下包括 3 张唱片：窦唯《黑梦》、何勇《垃圾场》、张楚《孤独的人是可耻的》。

借用上海乐评人阿瑟的说法，《黑梦》是大陆迄今最精美但非最深刻的作品。也许窦唯根本就没想过要深刻，他只看到了耳朵，各种各样的耳朵，他试验出一些声音去试探他们。这里的十首歌曲首尾相连，你听第一首歌就掉梦里了，其后的四十分钟里有紧张有心跳有较大的声响，你却始终没被惊醒。为了这张作品，这个黑豹乐队的前任主唱把自己极其漂亮的高音也毫不可惜地放弃了，而大段大段地采用并不夺目的低调子。这种不讨好不卖弄是真正的音乐态度，作为旧识，你可能会对之失望，但不要忘了付出敬意。通篇看

去，这张作品的整体创作极具匠心，黑暗的音乐空间、奇特的音效、朦朦胧胧的意境始终不失，却又能避开单调。但是《黑梦》并非完美。可以提出两个问题：一、将这张专辑的长度压缩一下会怎样？它不是有点拖沓和冗长吗？细听之下它不是有多处感觉近似的段落吗？二、除了音效上衔接的合理性，它完全没有整体上的结构感。如果增加些词、曲的前后对照会怎样？设置一个结构性的总体框架，作为内在的有张力的衔接又会怎样？我想，这是《黑梦》还可以更进一步的地方。

何勇的作品一部分是金属朋克，一部分是民谣摇滚。他稚声稚气的唱法像个未脱奶气的孩子；并且大多数时候他并不唱，只是用不同的声调念念那些非常简单却锋利无比的奇妙歌词。——孩子唱腔和唱念式作曲，这是他的两大发明创造。何勇仅仅只用对速度感和张弛的领悟力就使一些压根儿没有曲的歌获得了成功，而你竟然没意会到他不唱，他对这其中蕴藏的可能性的认识真是惊人，这像是创造一种新的民族曲艺。当然，他还得依赖歌曲的编曲配器，与之形成合力才能最终实现那种张弛，那种渐进极好的从过渡、对比直到高潮的奇妙而丰富的层次感。而《垃圾场》的

另一个亮点恰恰就在于它的伴奏音乐，这是迄今大陆出现过的最美妙的配器，非常有深度而且有思想。抒写摇滚歌手困苦和追求的《冬眠》，用从“儿童团员之歌”化来的旋律反衬；《聊天》中主人公迷惘的游荡却用欢快的俄罗斯舞曲相随。唱了 2 遍的《垃圾场》，从内容到形式，从疯子唱腔到全盘否定人的态度都与西方朋克太似，本算失败，但甚能表现何勇式的智慧。末段乐器渐渐加速造成的紧张和压迫感，和《姑娘，漂亮》的后段，造法不同效果类似，都是神来之笔。总体来看，何勇的作品基本上属于青春期焦虑和逆反的那种东西，但它幼稚地思考的样子丝毫掩不住何勇艺术上的深刻。如同“姑娘姑娘你真漂亮，警察警察你拿着手枪”这类歌唱所展示的，何勇在表达青春期的问题时有一种表现形式上的透彻。

张楚《孤独的人是可耻的》，是“新音乐的春天”中最美的一个风景。他多半是从李宗盛的口白式唱腔得到启发而获得了一种写作方法。曲子好像是因文而设，随情感而起伏，定法中无定法，虽然散漫，却显得十分的自然贴切。在欧美有Semi-Spoken Vocal 的唱腔，意为“半说”，Bob Dylan、Mark Knopfler 以及《圣地》中的 Paul Simon

均可谓此中代表，当然，中国的戏曲是更为悠久的Semi-Spoken Vocal。语言是最深厚而古老的文化积淀，因此半说唱腔的民谣摇滚，就成了带着本国口音，最具民族气质的音乐形式。

张楚心中残留着他的童年，他在小农社会的旧日子。他处在城市的冲击下，写的却是小镇生活，这个冲击的背后是整个中国经济化的汹涌潮流。他像个守不住田园的田园诗人，歌集的一半儿是对过去生活的追怀和赞歌，一半儿是对现时生活的观察和针砭。在他的身上是放弃和坚持胶着在一起的状态，是一半儿农村一半儿城市，这个特殊的状态使他最敏感地体味到这个过渡时代的诸多变味和精神冲突。从这里产生了张楚最好的歌，也是一九九四年最深刻、最富打击力的歌。听，他怎样在唱：

> 我目光慈祥，心不再想，这里面的东西慢慢死亡。我闭紧嘴唇，开始歌唱，这歌声无聊，可是辉煌。

新音乐已经成为众所瞩目的一个焦点。但决不可让它框定了我们的评论，使我们在对它的辨

识上徒耗智慧。虽然相对于“签约”、“包装”，“新音乐”已是一种比较转向音乐的提法，但仍易导致意义较为有限的形式主义批评和对音乐语言的显微放大。应该看到新音乐的相对性是主要的，一种真正意义上的新音乐的诞生，须经过长年努力甚至多位歌手群体性的探索。多数时候的新音乐仅能是对已有风格的消化、吸收、变形和综合。就中国摇滚乐形式问题而言，更深层更宽泛更有现实针对性的课题是民族化问题，民族化不是民乐化，民乐化只是途径之一。民族化所说的是如何从我们自身面对的文化状态出发，从鹦鹉状态下摆脱出来。西方有西方的生存状态，它的音乐是在这一生存状态的刺激或孵化下产生的，因此它不仅是一种语言，更有一种表达上的文化针对性。音乐形式有时就是音乐内容。因此，音乐语言并非可以拿来就用的工具。我们必须用民族化来超越它们。

一九九四年十月一日

汤姆餐馆里的陌生人

一九八七年，Rap 与 Heavy Metal 盛极一时。在说唱乐喋喋不休的饶舌和重金属的隆隆巨响声中，传出一首微弱而简朴的歌谣。这个微弱的声音陆陆续续被许多人听到了，吸引力至今不衰。它没有任何乐器伴奏，调子简单得不能再简单，所唱的每一句歌词浅白得任何人一听就能明白，合在一起却是那样朦朦胧胧，扑朔迷离。

这首歌叫《汤姆餐馆》(*Tom's Diner*)，它的主人是一位刚从艺术学校毕业不久的纽约女子，名叫苏珊娜·维加 (Suzanne Vega)。除了风格上的标新立异，这首歌还有很大一部分声名源于它非常之好的录音，后来作为人声录音的典范，被发烧友们视为天碟。把唱片送入唱机，那种人声的真实感就如同歌手是站在你的面前吟唱。

我坐着/在早晨/在餐厅/在角落里

我在等/在柜台边/等那个男人/倒咖啡
他来加咖啡/只加到半途/不等我劝/就停下了
他望着窗外/看/进来的人
“见到你总那么令人高兴”/这男人在柜台后/对女人说
这女人刚刚进来/她在抖/她的伞
我望着别处/当他们行吻礼/打招呼
我装着/没看见他们/我倒牛奶

我打开一份报纸/上面有一个故事/写的是一个演员/这演员已经死了/死在喝酒的时候/关于这个人/我以前没有听过
然后我翻过报纸/翻到占星术一版/然后我找/那些笑话
这时我感到/有人在看我/我抬起头
有个女人/站在外面/看着里面/她是在看我吗
不，她没有/真的看见我/因为她看见的/是她自己的映像
我试图不去注意/她迅速地提了提裙子
当她再提袜子时/她的头发/湿了

呵这场雨/还在继续/将延续这一早晨/这雨

这时我听到/教堂的钟声/我想起了/你的声音

那是午夜野餐时/那是很久以前/在这场雨以前

我喝光咖啡/到了赶车的时间

读完我的译词，你可能发现，它很长。

歌却只唱了两分多钟，而且仅仅使用一个乐句反复循环唱下来的，这个乐句基本又是以2·3 4·6这个简单旋律为根，略加串联和变化构成。它造成了一种连绵不绝“不断如此”的效果。苏珊娜·维加平平淡淡，既不温情、也不冷漠的声音，给这首歌笼上一层奇怪的灰暗色彩。

最奇的妙笔是，全曲不对称地出现了五处长达四拍的休止，使时间参与了这首歌，同时摆脱了单调。为方便阅读，我在上面的译词里于前三个休止处添加了相应的空行。第一个四拍休止在“看进来的人”后面，它使人意会到人不断进来，时间不断流逝。“我倒牛奶”后出现第二次空白，

显现了一段无聊赖、一段意识盲区。第三处休止随着“她的头发湿了”出现了，好像主人公看着连绵的雨下了一会儿；“不断如此”的进行曲式节奏被第一次打破，速度慢了一下，显得略有所思。但进行曲很快又在下一节恢复了。下一段休止显得频繁，速度（及其所显示的人的状态）也变得反常。刚刚恢复两句的雨、雨又被钟声阻住了，唱歌人的声音再次放慢，并首次闪出一丝情感的亮光，然后主人公再次陷入了停顿（第四个四拍休止）。在一片静默中我们仿佛真的幻听到了教堂的钟声并随着主人公一声声细数着。第五次休止是一段长长的走神（“在这场雨以前”后），随着这个略微一下出轨的人“到了赶车的时间”，歌曲回到原速，她喝光咖啡，又汇入了城市的人流。并在一串哒哒哒哒的哼唱中渐渐消失在远处。

而雨从一开始就被暗含着，随着一次出神一下子脱颖而出了。我们才发现汤姆餐馆一直被它笼罩着，已不知持续了多久。“你的声音”是很早很早以前的事了。那是另一种生活，恍若隔世。

汤姆餐馆里的一个早晨，是城市人一生的每一个早晨。这是他唯一被从城市机器的定轨上放出来的短暂刹那，他似有所思，但终无所思。刚

一出神，赶车的时间到了。

无论用诗还是用歌来看，《汤姆餐馆》都非常上乘。它以十分独特的方式画出了城市人的生存状态。于是我们看到了一幅极有魅力的城市速写。雨的气氛，昏暗的餐馆的气氛，音乐与人声传达的气氛都暗中神通在一起，不露痕迹，从中可见音乐与文字的用笔之准、结合之深，是真正的歌的境界。尤其是20拍的空白，不着一笔，却得尽风流。它神秘的悲哀是不动声色的，就像那场远从歌外走进歌中并一直在继续的雨，暗含着，我们已久历不觉。

一九九四年十月

(*Tom's Diner*、作于一九八二年，收在 Suzanne Vega 歌集《Solitude Standing》中，一九八七年由美国 A&M 公司出版）

民谣三题

无论欧美还是港台，其原生音乐之初都有一个用天真之气酿就的“民谣时代”。美国的民谣时代发轫于三四十年代，六十年代达到其巅峰。

民谣喜欢唱山水人物，语言直白，对象具体。第一个伟大的民谣歌手是伍迪·格思里（Woody Guthrie）。他三四十年代游荡于美国的大街小巷，吉它是他最亲密的挚友。格思里的歌曲唱出了大萧条时期亲身经历的各种苦难。民谣在他手里形成了几个在后来半个多世纪里一直都没有能抹去的特征：木吉它、叙事风格、切身的抒情，以及爱尔兰、苏格兰移民带至美洲大陆的传统民谣的形式——在大西洋的另一边，它们以口耳相传的形式，已世代相传了至少四百年。

这些歌曲是如此特别，好像丝毫未受几百年音乐流变和现代时尚的影响。曲调与和声很多是十八世纪的，用的是大、小调系统诞生以前的古

老“调式”，其乐风与其时流行的大乐队伴歌相比，更显简朴。格思里继承的是民间的乐韵——许多苏格兰和爱尔兰后裔定居在阿巴拉契亚山区，由于该地的落后，他们直到本世纪前一直过着闭关自守的生活。古老的英国叙事曲，居然在与世隔绝中、在飞速发展变化的美国大地上完好地保存了二百年。

五十年代美国民谣之风再次劲吹，不过它已不能称为民谣时代，而自命为民谣复兴时代。

民谣复兴时代的巨人鲍勃·迪伦（Bob Dylan），其歌唱生涯即开始于翻唱伍迪·格思里的歌曲。但自一九六一年二十岁那年出版第一张个人创作歌集以后，迪伦开始日胜一日地抛弃民谣抛弃歌唱。一九六五年迪伦更进一步接通了能量巨大的电吉它，一跃进入了摇滚的行列。其实此前的迪伦从来不拘泥于纯粹的民谣，虽然民谣是迪伦的生命之根。迪伦从来不用美丽的吟唱，而总是狠狠咬去每一个尾音；在他那里，自然变为夸张，柔声转向叫喊；瞬时的感情爆发、戏剧性和角色感使迪伦那些旋律简单的曲子散发出来的不是清新，而是黑暗。

其后，继承民谣王子巨座的是保罗·西蒙和加芬克尔，其民谣相较于传统形式，已经融进了更多的元素，被一些评论称为“华丽的民谣”。

一直坚守着民谣路线的有最著名的民歌歌后琼·贝兹(Joan Baez)。琼·贝兹没靠任何商业促销手段便征服了六十年代的绝大部分年轻人，成为六十年代以爱与和平为主题的嬉皮文化和青年静坐运动风暴的中心。唯一的手段是她真挚的人道主义情怀。即使在唱一代人的战歌时琼·贝兹也没有忘掉她彬彬有礼的美感，没有忘掉那种质朴而纯真的嗓音。除了一把吉它，琼·贝兹的歌几乎没有任何伴奏。

稍迟，同样以音色纯美著称的鲍比·文顿(Bobby Vinton)一九六三年以《玫瑰红红》(*Roses Are Red*)一曲成名时，背景里已经加入了若隐若现的钢琴。这种风格成了他三十多年歌坛生涯的定格，包括为《教父》在内的多部电影所唱的主题曲延续了他的名声。兼有轻爵士风的鲍比·文顿钟爱一些雅致的小乐器，在他后期的歌声背景中总可以听到几把弦乐、一只黑管或几声淡淡的小号，乐器丰富的程度控制在决不改变人声在歌曲中的绝对主宰地位。今天我们来听文顿，最令

我们心动的仍是他早期那些曲风简朴的曲子。我甚至怀疑《蓝丝绒》(*Blue Velvet*) 里的曼妙和声我们今天已再也作不出来，如轻笼着主音的自然远景，后世的技艺更加精良的和谐与之相比总有一种匠气。而文顿最出名的一首歌《以吻封缄》(*Sealed With A Kiss*)，并非他首唱却因他而流布甚广，一直传到九十年代的中国：这一个夏天学期就要结束了，朋友们都将随风四散，临行时答应好朋友——把每一天装进信封里，用一个吻封上它寄给你，我们九月再见吧。别离时浓浓的不是离愁，而是浪漫，《以吻封缄》唱出了令人心旌摇动的少年情怀。

此时民谣小组盛极一时。最早一支是织工乐团 (The Weavers)，他们直接继承了格思里的音乐，写过许多红色抗议歌曲，终至被拉到美国国会受审并从此禁止在电视上演出。其后出现的知名民谣小组有四兄弟演唱组 (Brother Four)、金斯顿三重唱 (Kinston Trio)、四季演唱组 (The 4 Seasons) 和莱特曼三人组合 (The Lettermen)。四兄弟除了使用吉它，还加配了四弦的次中音吉它以及五弦的斑鸠琴，使合奏的音感大为增强，带动了蓝草音乐 (Bluegrass) 的发展。听他们的音

乐，似乎能闻到绿野大地的淡淡清香。四季演唱组以《雪莉》一曲窜红，台湾民谣八十年代涌起时，翁孝良、陈复明、曹俊鸿组成的“新印象组合”仍不忘吟唱此曲；他们以美妙的假声合音独树一帜。莱特曼三把好嗓则创造了民谣时代最宽阔的和声。至于金斯顿，他们以高挂销量榜十五周冠军的专辑(At Large)成为五十年代末最火红的民谣组合；民歌打进流行歌坛并成了老大，这引发了民谣复兴的风潮。

六十年代中期摇滚乐兴起，它日益复杂的形式渐渐取代了朴素的民谣，民谣歌手大多向民谣摇滚演变。贝兹、文顿以及男女混声的杰出组合“彼得、保罗和玛丽”(Peter, Paul & Mary)大多靠翻唱、重唱和再版苟延至今，简朴的吉它转向丰富多彩的吉它，其余皆烟消云散。一九七五年迪斯科盛行时久散的四季曾重新露面，用Disco配乐大唱老歌连连夺冠，却已沦为真情无多的商业赚钱把戏了。

这以后的三十年里不知出了多少的民谣歌手，却只能以兼容多种乐风的复杂型民谣出现。民谣不能停驻不走，就像少年时期疏朗的岁月，带着本真的冲动，虽然恬淡却自有清香，虽然简单

却无法复制。每每回忆，它们依然会感动我们，幼稚而完美。

台湾的“民歌时代”始于一九七五年。当时的年轻人一边受着强权政治的压力，一边受着美国民谣的吹拂。初，以余光中诗为歌，杨弦、胡德夫于台北中山堂举行演唱会，成为这个时代开始的标志性事件。民歌时代初期往往以富于盛名的诗人为谱曲对象：既有正当其时的名家郑愁予、余光中，也有新文学史上的巨匠徐志摩、胡适等，可谓风雅一时。一九七七年，民歌时代嬗变为“校园民歌时代”，是年台湾举办第一届金韵奖，怀抱吉它自弹自唱的学生和在餐厅逐唱的平民一时蔚然，台湾今天资深、多产的歌曲创作者，很多源出此时。

后来，这个台湾流行音乐发轫期的作品，被大陆人笼统称之为台湾校园歌曲，在八十年代传唱一时。随着李谷一、朱逢博、王洁实、谢莉斯等一批“艺术嗓子”的传播，大陆歌曲艺术格局迅速分化，从民族、西洋中蹦出一个怪物——通俗。

台湾校园民歌最令人惊异的是，当时流传甚

广的相当一部分歌都显现出无忧无虑的特征，极喜欢状自然小景。而沉郁的悲调都埋在背后不被注意，后来才慢慢地发掘出来，但数量仍极少。当时大量的是像《蜗牛与黄鹂鸟》、《踏浪》、《让我们看云去》这样的嬉乐之作。如这首邱晨词曲的《小茉莉》，曲调和歌词都简单自得得像是小孩子的胡言乱语："夕阳照着我的小茉莉，海风吹着她的发。我和她在海边奔跑，她说她要寻找小贝壳。"这个时期歌手和听众心目中的美学典范是清澈亮丽的嗓子，一派天真率性，既无内涵也没有感情上的深度。像个儿童，因为不做作，且有一种天才焕发的拙巧，而可爱，而美。

高产而流行的词曲作家也许当首推叶佳修。大陆人耳熟能详的《乡间小路》、《外婆的澎湖湾》、《踏着夕阳归去》都是他的作品。当我十年后听到齐豫的早期录音，深深感到是李泰祥而不是叶佳修真正留下了民歌时代最大一笔音乐财富。这个古典乐科班出身的才子把器乐小品和歌谣合为一体，器乐和人声互为主角，歌词有时简单的只有一句话，却更突显出了音乐的妙处。李泰祥的早期之作是他自己也无法超越的典范，如同唐人绝句宋人小令，清新短小、隽永深邃、韵

味无穷。

后来，李泰祥兼跨古典乐和流行乐做两栖创作，作品日渐艰深。民歌时代的其余大家或趋于丰满或趋于精熟。罗大佑一九八〇年从医学院毕业，跨进了民谣摇滚。李宗盛告别木吉它合唱团，在滚石公司长年操练，渐渐成为以乐风精致感性为特征的台湾流行乐的首席制作人。极为早熟的侯德健、擅写小人物形象的马兆骏，陆续创作出更有份量的作品，音乐表现力愈见深厚。而仅事歌唱的歌手却变得不再有份量。

进入九十年代，十余年前的民歌曾频频被流行乐坛所回眸。校园民歌时代的著名歌手杨峻荣，一九九〇年五月携来厚厚一匝《年轻的老歌》。尽管新制的配乐珠玉滚落，却让我们不忍卒听。失去了少年英发的蓬勃朝气，《乡间小路》们变得要多糟糕有多糟糕。一九九四年，又听到孟庭苇的民歌精选——《纯真年代》，却不外是一串精美却没有内容的城市工艺品。对于台湾流行乐而言，纯真年代早就过去了。

成功的翻唱在我仅听到过两例：张清芳《留声》和罗大佑《闪亮的日子》。他们得以跨越的是靠一种隔世的气息。罗创造的是黑白电影，张创

造的是童话传说。在辽远的时间吹动之下，我们开始晃动起来。

一九九四年，“大地”的黄小茂搜集并出版了北京学院区一九八三至九三年的学生歌作，大陆校园民谣的创作和出版一时间风行起来。

校园民谣中最好的一些歌产生于一只脚踏进成人世界时对青春的回头一望。在那里，轻快的眼泪变成了沉重的眼泪。轻快的眼泪是少年的眼泪，少年不识愁滋味，却有那么多无由的感伤；当他能够最深地体会青春的珍贵和美好时，他的脚已经踏进了成人社会，世界突然开始加速度了。青春依然那么真真切切，却已一去不回。

高晓松正是这个时期的一个代表，他的《同桌的你》由此成了校园民谣中最优秀的作品。那一段十分幼稚的少年情怀，付出的却是一种最纯的真情。但这种最真情的东西，会被后来的生命多么轻轻地对待。“谁看了我给你写的信，谁将它丢在风里？”后来的成长就是这样无情地将真情渡过的少年送进了深深的历史，正如“我也会给她看相片，给她讲同桌的你”一样——我们都不是孩子了！懂得这种抛弃的合理和必然，懂得梦与

生活的界限。但在情感的底层，它依然是一种多么值得牵挂和珍视的东西。正是这种进入生活时深情的回头一望，产生了《同桌的你》巨大的感染力。从本质上讲，高晓松的歌都是站在一个交界线上感到的青春、少年、校园时代的最终离去，它们与多少具有同样意味的金立《那天》、沈庆《没有想法》、郁冬《老屋》等构成了校园民谣中最厚实的一层，亦使《校园民谣 I》成为几张校园民谣作品中最出色的一张专辑。《校园民谣 II》中，高晓松的《冬季校园》、《关于理想的课堂作文》，依然有那样一种内涵，但已不像《校园民谣 I》那么潜沉了。也许他们现在是在为唱片公司作命题作文，以便校园民谣系列能在一片看好的市场前景中一路地出下去。而高晓松本人也正是一个一只脚踏进成人社会的角色，他的观察是双向的，由此产生了非常漂亮的《上班族》，它是《同桌的你》的另一面。两个方向，一种思考，都是对某一种无奈放弃的深深叹息和悲悯，放弃的都与青春的某些珍贵之处相关，并都被投射在一个相同的背景上——成家与生活，这是交界线另一边的世界。

《校园民谣》的另一些歌，则不乏另一种深厚。

这些歌大致包括《青春》、《寂寞是因为思念谁》、《故事里的树》、《昔日重来》等。它们较深刻地表现了青春自身的悸动，包括无边无际的梦想、不知来由的忧愁、单纯的浪漫、寂寞之年的感伤等等。相比较而言，有侵权之嫌的《校园歌谣》就显得清淡，少年之浅态可掬，是一颗太过青涩的果实。《歌谣》从某种意义上可视为赵节的个人歌集，给她作配角的作者都显得过于蹩脚。赵节显然是个更本色的大学生，小小的浪漫，小小的伤怀，小女生兮兮的，音乐特别轻飘浅在，与之相伴却有着这个年龄段所特有的清新，虽然在曲调上有时不知不觉就对台湾歌作了摘抄。《校园民谣》里的女作者金立有时也有这样的小女生气，她们所写的歌显然与象牙塔里大学生的生活更相关些，状态也类似；容易快乐也容易忧伤，音符中时时滚动的是轻快的眼泪。

出了一张个人专辑的贾南，也属于这种特具大学生气质的歌手。大学校园中的很多生活都被他捕捉住，并作出了身在其位、恰如其身份的思索，同时亦恰恰被此所局限。他由此写出了更多关于校园的东西。一个可爱的校园歌手，虽然有思索但总是囿于墙内，有寻求但总好像在真空里，

想超越但总是显得徒劳可笑。

校园民谣的滋生展示了流行音乐作为一种表达生命的工具正被越来越多的人认可。由于它的个体性质和民间风味，使得校园民谣比时下诸多流行曲显露出更多的生命感和真实感。但从另一方面看，校园民谣的作者们都是一些被公司乐手们扶着才能跑起来的人。校园民谣不是一个流派，却不约而同地成了同一种东西（除了郁冬是游离态，音乐类型和作品关注都与这个群体较有反差），这是校园民谣们应唤起注意的共同危险。

一九九四年十一月

苍狼的缺陷

腾格尔早在扒带时期便已很出名了，那个时候他模仿台湾音乐，歌不是自己的，嗓音也不是自己的。后来盛行西北风，他于西北风的“吼”式唱腔有开创之功，王昆称他的嗓子像刀子，有道理。腾格尔与众人的“吼”有区别，他的嗓子比较阴，这在他扒带时期可以一览无余，那个时候他的歌总显得有点儿娘娘腔。所以他用这嗓子一吼就不像锤子而像刀子，因为总藏着一种尖利的东西，这是草原的馈赠，与蒙古民歌的声乐有关。只要唱得自信，这并不是缺陷，相反是个利器。

今年上半年，腾格尔第一次以乐队形式出现了，专辑就叫《腾格尔与苍狼乐队》。这个乐队有一件非常独门的乐器——马头琴，也是草原的馈赠，但他极少用它，只让它集中出现了一次，有异彩。除此之外，苍狼乐队缺乏乐队感，有些泛泛而弹。整张专辑的风格主要是靠演唱确立的。腾

格尔是少数几个找到了自己的曲调和声音的大陆歌手，这十分了不起。

但其艺术感觉却过于粗糙了，这也突出地表现于演唱。当他略略懂得发声中的丰富调子，这时的歌曲就相对成功一些。要命的是大多数情况下这个蒙古汉子非常简单化地理解音乐的个性、表情，为了表现阳刚而一味斗狠、一吼到底，造成创作意图和歌曲再现的严重分裂。而这两方面（词曲和演唱）其实均出自一人，这倒是一个奇怪的现象。如《老头子老太太》这首歌，用邻人间亲情这个视角写代沟，写两代人之间的观念矛盾，正是摆脱了简单对立的成熟态度。歌曲进入高潮处，是青年人的辩解，表明态度时本应有一种随和、洒脱，辩解中有理解，甚至可以幽他一默，因为歌中文字就是这样的。但腾格尔唱起来不，好像一下来了脾气，剑拔弩张怒气冲冲地乱吼一通，使歌曲抛弃掉的简单对立态度演唱中无形中又捡回来了，着实令人纳闷。

经过多年的修炼，腾格尔终于能以一把个性化的唱腔传达整个蒙古的文化和自然。然而，由于眼界的局限和精神的欠缺，腾格尔未能彻底走出流行文化的浅界；同时，他的乡土情怀由于没

有开阔的胸襟而显得孤窄寡陋和乡巴佬气。他不可能从摇滚文化立场审视民族传统，也无意对摇滚和蒙古民间音乐做理智的分析和清醒的批判，他只是一味笼统的热爱阳刚之美，欣赏摇滚之烈，这种笼统性导致了一种惊人的狂躁、畸形和简单化。结果民族化和摇滚两败俱伤，土既土得不地道，摇也摇得不伦不类。事实证明，腾格尔费力掺和进去的表面性的摇滚愈耀眼，由那个蒙古情韵支撑的一点光彩，便愈见失神和惨淡。

腾格尔应该注意的是，细节感。粗犷不是粗糙，阳刚不是拒绝阴柔。他应该懂得微妙，懂得丰富性。这样做了，他或许会收获到真正的既传统又现代、既民族又摇滚的阳刚之美。苍狼的缺陷，在于它未识真正的凶悍，必须含有一丝悲凄。但相较于腾格尔的旧作，包括在台湾的录音，这张作品的进步是显见的。

一九九四年十一月六日

情歌罗大佑

黄韵玲在一首歌中唱道：大佑的情歌巴哈的咏叹，总在我不安时候出现；肖邦的浪漫 Michael Franks 的忧郁，总是说出我心中所有的秘密。是的，大佑的情歌，不错的。罗大佑曾把他所有的情歌汇集在一起，名字就叫《情歌罗大佑》。

大佑的情歌改变了传统情歌的舞厅腔，也改变了从婉约诗词延续及今的男痴女怨。罗大佑一开口，青楼女子、落拓文人都不见了，是一个现代青年在唱他自己的心情，那里没有醉生梦死、灯红酒绿，没有自欺欺人的今世、永恒，不虚伪、不造作、不夸饰，没有脂粉、不冒酸气、面对现实，从此，一代新人有了他们自己的声音。就像这首最早期的罗氏情歌名作：

> 你曾经对我说/你永远爱着我/爱情这东西我明白/但永远是什么/姑娘你别哭

泣/我俩还在一起/今天的欢乐/将是明天创痛的回忆……

什么都可以抛弃/什么也都难以忘记/现在你说的话都只是你的勇气……/或许我们分手/就这么不回头/至少不用编织一些美丽的借口

没有套辞，直接坦白，揭去了一切虚与委蛇及其它背后的假相。这曲《恋曲1980》不仅表达出一代人的爱情，也描出了一代人的精神图景，道出发生于当代的人生观念的变迁。从这首小小的情歌我们感到，一个信念坚定、传统价值稳固的时代从此过去了。

《情歌罗大佑》的二十首曲子横越了罗大佑的音乐生涯，也横越了台湾流行音乐的一个时期。最早一首是《歌》，写于一九七四年，这是根据徐志摩的同名诗作谱写的；最近的一首是《告别的年代》，写于一九八九年，这个歌名多少隐含了罗大佑对这个时代的认识——“即将是一个告别的年代，人们将向旧有的价值、旧有的世界与旧有的整合告别。”

罗大佑将这批歌曲作成两张唱片，一九七四

年至一九八一年的十首歌取片名为《闪亮的日子》，一九八一年至一九八九年的十首歌命名为《告别的年代》，除《恋曲 1980》、《家 II》、《穿过你的黑发的我的手》沿用了原录音，罗大佑对这批作品作了重新的演唱和录制。他小心地、耐心地擦拭着它们，直至它们终于闪出那原有的光泽。

最迷人的擦拭当属那些最老的歌曲。包括《闪亮的日子》、《神话》、《旅程》等。这是台湾歌曲的校园民歌时代，它们几乎都被刘文正演唱过，是甜媚的、青春的、清新的。罗大佑新的演唱拂去了这些，使这些年少轻扬的情歌一下子变得沉甸甸了。这些歌曲的新的处理仿佛它们是从时间的深处传出的，罗大佑用低沉的胸腔唱它们，突出的是一种时间流逝的感觉，而不展现两情相悦的感受。于是，原有的稚拙化成朴拙，明亮转向幽暗，少年的多愁变作深深的悲悼。这些显然属于台湾流行音乐幼年时期的歌，依附于它的简单质朴却成就了一份古老和深邃，这是很令人惊异的。

从音乐发展史来看，罗大佑的出现正处于台湾从旧情歌向新情歌转变的关键。此前的歌坛，泛滥的是形式比较一律的爱情小调，它们以怨女的

形象为基本特征，是三四十年代大上海舞厅音乐的延续。罗大佑的爱情歌谣是崭新的，它以民谣的形式、个体性的抒怀独树一帜。

在编配上，这辑《情歌罗大佑》最值得注意的可推这样三首歌曲。两首是罗大佑手笔：《海上花》非常出跳地采用了古典式合唱的形式，一架钢琴、两列男女、中间又分多个声部，一派圣洁悠远、不染凡尘的奇境；《恋曲 1990》是罗大佑当年宴请亲朋好友以即兴齐唱的方式灌录的，有略略的人声的参差，有结局散落的鼓掌，随意中透出家庭聚会的温馨气息，人情味颇浓。《是否》一歌的编曲配器出自一个叫 Dave Packer 的人，不知哪方神圣，它是渗透着忧郁蓝调的一架键盘和一支口琴的神妙结合，美极了。

罗大佑在歌页附言中揶揄道：你不是评论家吧？翻过来他又说：如果你要的是抗议和批判的话，对不起，外面有很多很多免费的那种东西，别浪费购买我的音乐。

一九九四年十一月十三日

现代人脆薄的美

早先曾在《中国青年报》上看到一则文字，说台湾著名的音乐制作人陈复明，一直有一种说不清道不明的遗憾：虽然他曾为宝岛台湾献出了郑智化、伍思凯等大牌歌星，更制造出苏芮《亲爱的小孩》这样充满轰动效应的专辑。然而，音乐人的直觉告诉他，这并不够代表一种完整意义上的“中国人的声音”。二年前，陈复明来内地掘金时，发现了被他视为瑰宝的年轻音乐人童孔。为了创造出一张能完整代表中国人声音的作品，两岸音乐人进行了整整二年的大制作。

于是，今年十一月，我们听到了童孔的这张同名专辑。

在台湾近年来的上千张新作中，这张专辑确实是出众的。太好听了！这样感叹的同时，却有一种失望慢慢地浮上来。

我想说的是：美，有时候恰恰是一种歧途，一

种网住了现代人翅膀的歧途。精美的散文，好听的音乐，都是一些多么脆薄的东西。

童孔并非大才，但他有非常难得的土地的气息。一个民族的语言，天然地凝聚了这个民族的文化气质。正是紧紧植根在中国民间语言的原生态上，童孔作出了几首独特的歌。词境有欠，乐境却令人欣喜。这突出地表现在《爹》、《乡妞》、《时间差》、《看着办吧》四首歌的创作上。它们在某些节奏的细节上打破了规整而变得更自然，腔调上巧妙地嵌着地方话的土音而显得十分中国，由此在获得音乐的同时也获得了生活。但是，它们与台湾化的音乐词汇调和得太好了。前后数首台湾佳作埋住了这几首歌，这几首歌又被太精致的配器再度淹没。我们曾经一度发觉了童孔，但当整张唱片听完，我们却得到了另一个姜育恒。

没有作出真正的中国人的声音并不打紧，可悲的是对中国人声音的追求最终也成了商业音乐的作料。而这并非有意为之的结果，而是出于虚弱的审美，出于现代人的精神衰落症。它使一切冲动最后都转化成了同一种叫做“美”的东西。我敢断言，即便有贝多芬的才能，现代人做出的绝对不会是贝多芬，最后出现的多半会是一个放大

的克莱德曼。对于虚弱的城市人而言，贝多芬太刺耳了。

童孔并不是孤立的现象。在“台湾的”那英身上，我们听到了动听无比的小女子气；在“香港的”潘劲东身上，我们听到了美妙抢耳的配器下的空无一物。城市人能够欣赏一张静物摄影，却会反感一幅激情涂抹的绘画。对美的感受，实质上已退化为对精美适意好听好看的要求。这种要求在高度发达的现代技术修饰奇技的喂养下，离真正的生命越来越远，也离博大的美越来越远。

如果陈复明真的有过什么遗憾，那么他将依然遗憾。而我们能够欣赏的各样的美，其实不过是同一种东西，这是真正的悲哀。

三跪九叩　雁渡寒潭

《雁渡寒潭》是黄舒骏最优秀的一张专辑。在此之前，黄舒骏的音乐还没有成熟；在此之后，黄舒骏陷入对音乐更多元、更深入的探索，但已失去始初阶段的生命冲动了。那种自然的、以一种意料不到的简单一下就抓住了某些本质的艺术直觉，开始被一些日益精妙的技艺所渐渐代替。

在创作《雁渡寒潭》的一些作品时，也许黄舒骏真的陷进了对浩瀚而卑微的生命的面对。整个专辑只有八首歌，因为几首歌太长了。最长的一首仅歌词就长达一千字，简直如同一篇有韵散文。

这首题名《恋爱症候群》的歌，详尽描述了恋爱中人的数十种可笑的“病态、变态”行为，通篇以一把吉它以 Unplugged 的方式演唱，唱到逗人处，不断有听众发出会意的嬉笑。渐渐地，经过了轰轰烈烈的热恋期，恋人间开始互相厌倦、互

相攻击，终于受不了对方而导致分离的结局。黄舒骏至此忽然收拢住调侃的口气，节奏放慢并改用一往情深的深情重新咏唱前面被调侃过的“轻轻诉说爱你爱你爱你爱你”之句，高反差之下开始了一段真情无限的爱情倾诉，随着“多么幸福让我遇见你”后一声深情的叹息渐弱至无，热烈的掌声爆起并经久不息。歌中的听众被感动了，歌外的我们同样被感动了。黄舒骏讥讽了恋爱的可笑，貌似否定之后又无比雄辩地肯定了爱情的美好，这是一种比一切伪饰浮夸的爱情赞歌更崇高的赞歌，是一种更健康的人生态度。

另一首长达千字的奇文奇歌是《三跪九叩》，这首歌借用一个“以三步一跪、九步一叩的方式徒步环绕台湾一周的和尚”，展演了黄舒骏的一些人生思索。在一篇电台报道的背景下，黄舒骏用阔远的合唱和声布置出一个心理世界，以内心独白的方式唱出歌词。电台播出的是各式各样的专家学者对和尚行为的猜测和看法，歌手则唱出和尚真实的、非世俗的心语。营养学家建议和尚多吃蛋和牛奶以免导致脱水或贫血，皮肤科主任建议和尚注意个人卫生以免股沟发炎，心理学家认为和尚可能以前做过亏心事，警察局长为和尚造

成的围观和交通堵塞而困扰。此时浮现在和尚心头的却是：在这艰苦时候，喜悦在我心中，悲欢离合不再乱我；一步一种刺痛，别人的折磨我的解脱。想起昨日的我，瞬息万念攒动，在名利情欲中翻腾交错。爱恨皆是空，一切是非功过，都消失在我沥血之后，消失在我三跪九叩之中。

而黄舒骏最动人心弦的人生叹喟却并非这首《三跪九叩》，而是《你》，《你》可被视为女性一生简略而普通的感情履历，整篇是歌者对某一个女人的叩问，他一咏三叹，悲天悯人，看出隐藏在寻常事件后面的那一些些人生的无奈和悲凉。黄舒骏唱道：

亲爱的你是否记得，自己曾是怎样的少女，是否记得自己曾是多么羞涩多么纤细，什么时候开始收集寂寞的诗句，什么时候开始用日记细细编织你的忧郁，什么时候开始陷入琼瑶设下的陷阱，什么时候决定今生只有一支恋曲，你像一朵静静的睡莲，认真等待别人来获取芳心。

亲爱的你是否记得曾经迷恋那一个明星，是否记得为何初吻之后你会如此哭泣，什

么时候开始他带走你所有的心情，什么时候开始放弃成为一个伟大的女性，什么事情、什么人改变了你的命运，什么事情、什么人使你成为现在的你。

亲爱的你何时开始变得如此迷人而无情，何时懂得用化妆品和善变来伪装自己，何时懂得用美貌来换取想要的东西，何时开始用投资报酬率来计算你的爱情，何时开始梦想对你已经毫无意义，何时开始生活只是单纯生存问题，即使你见到令你动心的身影，依然带着冷漠的表情。亲爱的你是否记得想要成为怎样的母亲，想要如何告诉子女关于你的那段过去，什么时候开始隐瞒自己的年龄，什么时候开始不堪回首，却又喜欢回忆。

什么事情、什么人改变了你的命运，什么事情、什么人使你成为现在的你？

于是，黄舒骏开始深深地叹息了。

作为专辑的“诗眼”，标题曲《雁渡寒潭》被作者唱了两遍。一首弹唱，一首配以宏大的管弦乐。如同黄舒骏的大多数歌，一首歌就是一声叹息，《雁渡寒潭》又是一个深深的感叹，总括式的：

雁渡寒潭，雁去潭不留影。多少人曾经掠过我的眼帘，多少人曾经闯入我的内心世界，多少人曾经用思念将我撕裂，多少智慧才能忍下我的离别泪？多少人默默洒下他们的汗水热血，多少人只是贩卖台面上的谎言，多少人随时准备远走高飞，多少智慧才能破解这虚伪的一切？多少意兴风发的少年，失落在理想现实之间，口口声声要做英雄圣贤，最后却变成魔鬼；多少人生活在这个世界，却向往另一个世界，多少智慧才能逃离这古老的预言？

在歌页的结束语中，该唱片文案作者写道：他还想唱什么呢？除了日升日落，春夏秋冬，怎堪生命浩瀚与卑微的煎熬，唯一真实的，是连我们都说不清楚的感情与音乐，听他的歌也好，唱他的歌也罢，感谢他与我们自己。

一九九四年十二月十八日

校园民谣，一场神话

也许，随着时间的推移，大部分校园民谣作为一场神话的特质会越来越清晰地凸现出来。我们会渐渐看到，如今正风行于中国大陆的校园民谣运动，是如何建立在一个闪闪发亮但轻轻一碰便会破灭的肥皂泡上的。

自大地公司的《校园民谣Ⅰ》出版后，在各地高校正有越来越多的在校学生涌现出来自写自歌。孩子们起劲地吹着一杯肥皂水，不过把它们当作美丽的泡泡看待；而太多的校园民谣作者却错误地以为：眼前出现的是艺术品。

这个艺术品是由“校园生活的真实吟唱”、“心灵的自然流出”，“朴实、纯洁”等一些美丽的假想构成的。这个神话的潜台词是：因为我们拥有纯真，因为我们这些非行业者未受过任何商业和流行音符的污染，因为我们吟唱的是自己的生活，所以我们创造出了真实的生命的歌——天真

战胜了媚俗，简朴战胜了技巧——流行音乐被干净的乐思超越了。

似乎没有人想过：音乐作为一门艺术，其真实并不是自显的，必须经过追索才能获得；纯朴也并非一无所知，而要经过认识才能达到；简单的美，并非未经艺术学习的简单头脑所能创造出来。它们的出场需要作者的表现之功，校园民谣能够例外吗？

音乐知识从来是一种限制，同时又是一种途径。当旧有的艺术形式由于高度的发展成了某种陈辞滥调，对这种陈辞滥调的突破却并不可能经由对艺术形式的全然无知达到。校园民谣应该记取的是：无艺术永远不可能超艺术。

其实无需侵权、盗版、复制以及商业上的一哄而起，如今侵入一大批学生群落的校园民谣观念以及这个创作群体音乐素质的贫血，已经注定了这种音乐的灭亡。我们已经看到，《校园民谣I》后出现的大批作品甚少不与这第一张作品“靠色”或相像。校园民谣不应该是一种音乐风格，结果成了一种风格。作为一个去处，校园歌曲应该可以是民谣，可以是摇滚，也可以是一种先锋音乐，现在的情况却不是这样。校园民谣没有重复

商业化的音乐语言，却重复了它自己。对大多数学生而言，他重复的是对音乐的最粗浅的知识，包括重复商业流行歌曲的最粗浅的知识，同时他下意识的模仿使校园民谣急剧作近亲繁殖。

校园民谣的少量一些东西会留下来，比如以民谣、以自弹自唱为一种生活的高晓松们，作为游唱于大学校园的民间歌手，他们早已生活在这种弹唱艺术中，熟悉这个艺术的语言和传统，因而才能够如此自然地写出自身经历的真实和感动。而受此感召、准备不足、却自以为用真诚就可以达到艺术目的的后继者们，将会发现他们的无楫之舟其实什么也不是，甭说音乐的大洋，就是一条窄窄的河汊，恐怕它们也无法渡过。当然，校园民谣确实唤起了一种生命：当一个人需要倾诉时，他不仅可以像前人那样拿起文学，他也可以拿起吉它，流行音乐同样可以是一种表达生命的工具。但是，如果不经过学习，不尽可能爬向已有的音乐积累而成的山脉，那么任什么天真和生命，都不过是作者一厢情愿的幻想罢了。

一九九四年十二月二十五日

乐评素描

乐评可以没有批评，还可以不谈音乐，这是大陆的发明创造。

大陆的乐评人很少用耳朵听，也很少用眼睛看，他用鼻子写作，嗅呵嗅地嗅出许多乐坛内幕来。

从包装到签约，从定位到企划，如今是违约和跳槽。商人们的事，难得有那么多的乐评人跟着起哄。

看看乐评界每一次的热点话题，哪一次和音乐相关？又哪一次不是分钱不均的聒噪？大陆乐评快成经济评析了，乐评人快改名叫工业分析师了。他们津津乐道的，是日以继日地讨论工业流水线的构成问题。在这个讨论中，乐评变得越来越圈内化，说的都是幕后那些私房话，面向的是圈内人却又不敢明着说，生怕得罪了谁。于是写着写着就像江湖黑话了。乐评最拿手的不是批评

而是插科打诨：今天甲乙中间圆圆场，明天东家长西家短，奇怪的是这一系列的怪事居然无人以为怪，队伍越来越大，文字越码越多，直到年度回顾也可以不提具体作品具体音乐现象，“光荣”“梦想”地一顿瞎掺和。

而提具体作品的乐评也够奇观，评什么这“十大”那“十大”，评什么“最好”“最差”；还有一种叫碟评的活：听不听得懂不管，能不能作出恰如其分的艺术评价不管；关键要会挑毛病，说刻薄话，会摘几句优美词语或病词病句，临了赏你几颗星。于是，乐评也商业化了——体积小巧，携带方便，品种齐全，任君挑选，国际规格，包您满意。

大陆乐评文章的第一大风格是表扬和自我表扬；第二大风格是抄袭和自我抄袭；第三大风格是蒙人并蒙己；第四大风格是振振有辞地扯淡，打肿脸充胖子打浆糊充脑浆作深不见底状。乐评人应该自问的是：我有自己的艺术观点吗？我有自己的价值体系吗？我指这个、说那个，那什么是美、什么是真、什么是我赞成的、什么又是我反对的？我凭什么赞成凭什么反对，凭什么今天用摇滚打倒流行，明天用伪摇滚否定了摇滚？我怎

么总能干得那么轻巧、漂亮，那么面不改色心不跳？

在这个后工业的时代里，文化向来有文化商品化的危险，商品文化化的投机，又有文人商人化的危险，商人文人化的投机。我们看到的大陆乐评，正在成为这种现象的可耻标本——它在时尚化、它在包装化、它在广告化、它不是批评——而在成为御用“文化”。过去的御用文人，主子是官府是权，今天的御用文人，主子是公司是钱。圈内曾有四大“跟班儿”之称，不知道是夸呢还是骂呢。用来形容乐评人，却是再形象不过。不过一些乐评人已扬了名，成了腕，讲句话乐坛也要震一震的，说跟班儿委屈了，不如送个新词儿，叫——师爷。

一九九五年二月初稿

2000 · 蛋和可耻的人

“孤独的人是可耻的。”随着一张唱片招贴，这句话几乎在一夜间贴上了每一个大中城市的街头。

也是这一年，《读书》杂志浓墨重彩地推出了知识界关于人文精神失落的大讨论。风马牛不相及的两个东西看起来竟重迭起来，事情往往就是这么凑巧。

一张流行音乐专辑，体现了它同样可以像一本诗集一样成为关注世界、关注人的有力工具。张楚这张《孤独的人是可耻的》，或许可望列为对这个时代的最入木三分的表现之一。有意思的是，这个二十六岁的歌手在很多时候并不是着意去批判围困着他的时代，而只是深深地倾注于他自己。这些歌曲正像磁带封面上的照片，一个男人孤独地望着镜中的自己，他是自问的、自况的。而这个个体的真实，却恰恰反映了放弃和坚持之间的那

个胶着状态，如果用它指证这个时代，真是惊人的精确。于是，世界的变化清晰而深刻地体现在一颗心的变迁上，体现在孤独（精神玩味）从骄傲跌落到人们脚下的这个描述上。

“苍蝇”这个奇妙的比喻，或许可以代表张楚对现代生活的全部理解。这是一支嗡嗡振动的口琴既传神又传真的描绘：一个不饿可再也吃不饱的苍蝇、一个预感将被拍死却止不住地在食物中穿梭的苍蝇。而它得以自娱的玩味也是尴尬的：腐朽的很容易消化掉、新鲜的又没什么味道，最漂亮的衣裳是我最俗气的翅膀、最讨厌的玩意儿是我最高级的营养。更进一步的洞察体现在张楚将世界安置在家居、安置在“厕所和床”上的这个想象上，而心“里面的东西在慢慢死亡”。厕所和床是食和性的隐性说法，并不露口风地有“排泄”的暗讽。如此刻毒的张楚却丝毫没有刻毒之意，他深深感到的是自身撕裂的痛苦，是梦想被生生剥去的痛苦，他所反抗的现实正是自身内部正亲历的一切。

即使在这种情况下，张楚也没丧失他歌中一贯散发着的温馨的人性光泽。大多数时候，张楚都采用了利用中国语言基本语调建立旋律的作曲

方式。这种 Semi-spoken（半说）唱腔由 Bob Dylan、Mark Knopfler、Paul Simon 等西人在英语言中发扬光大，经李宗盛在中文上第一个试验，现在被张楚走得更远，更随意、更贴近语言而有时显得散漫无力，但这时却也无可否认地富于一种深深的真诚，一种发自真实处境的真诚。这是一方语言深厚地积淀了一方水土和文化的力量，同时也有表达与对象的暗中对应。在《爱情》一歌中，善良、端庄、爱情、不朽这些判断统统都带有把握不定的自我安慰性质，体现出准则泯灭的相对主义意味。也许正是这一点使张楚在此曲中只说不歌，在他曲中唱得乏力。在此之前，张楚面对外界的打击，还可以明确地迸发出“我要回家”的激情喊唱（《姐姐》），现在却只能艰难地哽咽“离开”，或者更平和地“跟大伙儿去乘凉”。时代罩顶之下，一切都难以肯定的惶惑的怀疑之下，张楚的歌失去叫喊变得黯然，开始平平淡淡。

其实，仅仅说世界出了毛病，不如说我们自己也出了毛病更恰当。不愿与世界保持一致的人们，既然他从来没有把俗事当回事，为什么当欲望的洪流一冲，就失去平衡而有了可耻和失落的感叹。不是该追问一下我们自身吗？不是该问一

下那个人文精神真正有几分实在吗？这个前提下我们再看张楚的风景或许会更多一层意味：游吟者温热的目光时时落于农村的景象，站在对立面的城市仅仅像座城镇罢了，从台湾诗人詹冰一首图像诗引发一曲赞歌的《蚂蚁蚂蚁》也不过是小农社会的图景而已。我们都有着可怜的出身。

旧景不该召唤，但旧景中的真美永存。它不该在新秩序的重组中失去，也不会在新秩序的重组中失去。“我喜欢鲜花、城市里应该有鲜花，虽然被人摘掉，鲜花也应该长出来。”张楚们的姿态使我们有了希望，这种姿态虽因时代所限而有些滑稽，却依然惊动了我们。

一度采用了激烈的、攻击性的音乐形式写下《解决》的崔健，三年后带来一辑《红旗下的蛋》。打开音响，扑面而来的竟是闹烘烘、喜洋洋、大红大绿、吵吵嚷嚷的中国民间艺术气息。

也有一种说不清道不明的表达方式对对象的那种暗中对应。听完这辑作品，最让我吃惊的还不是崔健在音乐上的突破，而是外在客观世界的变化通过敏感的艺术家作用于艺术革新之上的那种神秘力量。

《红旗下的蛋》压倒一切的音乐主题是它的民乐重彩，是它热乎乎的复节奏。不同于崔健及其搭档们以往的器乐语言，在这辑作品中，不仅仅是创造性地在摇滚乐中启用一些民族乐器，而是整体性的所有中西乐器都不同程度地民乐化了、中式爵士化了。也许崔健由这音乐觉得舒服地表达了自己、真实地表现了自己。而我们却一眼辨认出那里面有种此时此地独一无二的时代感。

热热闹闹、红红火火、沸腾跳跃、胡涂乱抹，崔健无可辩驳地进步的同时却前所未有地失去了他批判的锋芒。《理想》和《飞了》比《解决》更彻底地走向完全的 Rap，却怎么听都像一场闹剧而不是一把刀子。而这正是现实的真相。

崔健对这时代是乐观的，但他的判断却比任何时候都少。这个曾经声称“也许我要的是什么我不知道，但是我知道我要反对什么”的人，他明确要反对的也比他任何时候都少。专辑中有相当大的篇幅，好像是在反思他的摇滚、反思他以往的那些反对。结果，《飞了》以自嘲的方式，反映的像是一场闹剧；《最后的抱怨》承认“那一天我的心并不纯洁”；《宽容》想唱一首歌宽容一切，结果却是“呵呵”的失语。

但《最后的抱怨》深深地打动了我，它或可称为整张专辑中最精华的篇章。崔健也许深深觉出了抱怨和愤怒的对象不明，感到要解决一切结束抱怨，必须做的是深深地追索那不明白的根源，是更深的深入自己。“我心中只有爱情，可爱情它不能保护我”。在“迎着风向前”的自我砥砺声中，整个歌曲低回却充满勇气。在我看来，这勇气比以往任何时候都更有力量，更有洞见性，人格感召的劲风使人凛然一振。

从台湾移居香港声称想看一场历史大戏的罗大佑，九十年代初竟和经济躁动中的大陆人一起浮躁起来。罗大佑身上过于强烈的文化功利心，为他的音乐造成了一场灾难，他录制了一张噱头十足外行看热闹的《首都》。一九九四年，冷峻深刻的罗大佑又回来了——一张《恋曲 2000》，除了那首俯瞰“中港台局势”的《五十块钱》流于肤浅的挖苦而蹈了《首都》的覆辙，九首罗大佑重归潜沉。

惊人的偶同是，罗大佑同样走入了内心——深深的、不安的、无奈的、矛盾的内心。而作者在封面文案上注明的却是：寻访黄面孔的来影去踪。

对社会问题有着执著兴趣的罗大佑，这次却几无一句直接明确的世情描写（《五十块钱》这个刺耳的不协和音不计）。九歌的大部分字义便是将爱情的形而上作进一步的膨胀，远望前生，遥看来世。而音乐中则有无尽的奢华、虚幻和凄美。

听着这些歌，我们仿佛陷入了撕扯不开的、一个深过一个的岁月。纠缠不清的历史以笼盖天地的迷离之气罩住了我们，交响乐、古典式合唱和中国西部民间音乐融合在流行乐里像粘稠沉重的血液一样，使整部歌作恍若一场大梦，不知今夕何夕。罗大佑一会儿扮演舞厅里寻欢颓废的客人，随着俗艳的舞曲，出现在不知哪个醉生梦死的年代（《台北红玫瑰》）；一会儿假想映着浮光掠影的“倒影”，矛盾重重、犹犹疑疑又自言自语，无奈地苟活地接受来到面前的变形。最罩人的皇皇大乐《上海之夜》，居然如此沉重地负载了那么多的时光流转、那么多的世事沧桑，背景中的弦乐交响黝黑深邃纷纷扰扰流动不止，慢慢转出一个男人低沉的歌唱：昨夜多愁善感明晨虚无缥缈无常的上海。

这并非现实的上海，而是罗大佑预言老人般心目中的现世景象。在这张始终充满不真实的华

丽之声的唱片末篇，罗大佑的一句话证明了这辑名为恋曲的东西实是与历史和未来的约会：缠绵的千年以后的时差，你还愿认得我吗？我不能让自己再装聋作哑，沉默的表达代价太傻。但这个深具如此野心的人并非踌躇满志豪情千里，他是优柔的、低迷的、惶惑的、没落的，他所能作的一切无非是借助可怜的爱情将一种形而上的情绪尽情发挥。除此，他还能选择什么更有把握的东西？

也许是一个过于大胆的断语：《恋曲 2000》实质上是一部悲歌集。

那里面的感情太重太重，既远远超越了男女之情，也超越了作者可能暗含心中的“九七情结”。那种音乐情感的厚度使人感到，它也许沉淀了此世之中国人面对这个时代的整个复杂情怀。刚好是世纪末，旧的世纪行将过去，新的世纪即将来临。随着这音乐一起呼吸，随着这音乐一起凄迷，我们不禁要问：为什么此时看破红尘？但为什么又有那么多无奈牵挂（《倒影》、《就这么样吧》）？那深深的幻灭来自何方？那不安的预感又来自何方（《天雨》、《蓝》）？什么东西，使你如此等待徘徊、忧心忡忡、欲求不能？使你如此

患得患失、追悔莫及又恍若隔世（《东风》、《情丝》、《恋曲 2000》等）？隔世情？末世情？乱世情？

一年中的三张专辑，出自三个不同地域的不同人而风格各异，本不该有什么关系，但真的毫无关系吗？

一九九五年二月

（崔健《红旗下的蛋》，深圳市激光节目出版发行公司；张楚《孤独的人是可耻的》、罗大佑《恋曲 2000》，台湾滚石有声出版社有限公司；一九九四年出版发行）

平庸与反平庸

对张萌萌个人而言,《Come On Baby》或许可以说已达到他音乐生命中的极致。

这是一张比较自我的张萌萌。经过几年的乖巧、附会和模仿之后，他多多少少已能摒弃观察别人脸色去作音乐的流行态度了。但作为流行中人，那种对行规的领悟已经写入灵魂深处。用“Come On Baby”作专辑名、作篇首曲、作主打歌便是顾及了流行的结果，这首歌注意了旋律和演唱的讨好，标准的 Pop Rock，主唱、吉他和鼓都走中间路线，既显示摇滚的力度又尽量做到不太刺目张狂。而文案不负责任的吹捧，又成为这张专辑太过露骨的一处商人用心。

除此之外，张萌萌在下面的演练中开始越来越深地走进自己的世界，并同时表现出尝试各种音乐的野心。《1969 年 2 月 29 日》有一种流畅而自然的摇滚腔调,人声和乐器都注意了中国化,包

括中国话声韵之上的旋律，有板有眼几乎是原生态的京剧锣鼓胡琴，竟能一丝不乱地妥贴嵌入摇滚四重奏的织体之中，因而从文化上也透着一股自然和自立的气息。《美人计》未落寻常重金属或硬摇滚窠臼，摇滚作派中流露几丝民间小调的感染，有点儿幽默但幽默得不够。其中，放在背景远处的喧嚷的合成音乐和中间窜出的仿簧管乐效果不错，前台歌手和鼓却失之单调、单薄。《变化的年代》是各门乐器语言较成功的一首，但歌曲创作庸常而肤浅。《窒息》是后朋克加新迷幻，《梦》则透出浓重的英国电子摇滚气息，二者在低迷中都不乏勃勃生气。《想你》走老派摇滚之路但经修饰翻新，有种爵士歌曲般的慵懒情调。这三曲技艺精湛编织细密调度得相当成功。唯《刺客》和《我行我素》是两首再平庸不过的重金属，处处是败笔，是专辑中无可称道的两曲劣作。

最值得称道的是五个梦题材：《1969 年 2 月 29 日》、《窒息》、《梦》、《想你》、《我的感觉病了》，后四曲从音乐上说也是梦，难得的是表达和内涵都绝不雷同，显示出多色的反差，这是极难的。在整张作品的十首歌中，张萌萌至少用了七种以上的唱腔和唱法，也是极难。除了模仿，人

是很容易被束缚在他的本嗓之上的，七种唱法无异于创造七种形象，是有着不同心态和精神的七个不同的人。最能显示这种唱腔创造功力的同样以梦系列为代表：《窒息》声音有点邪，唱出一份怪异和颓废，有种压迫感；《梦》平致多了，在潜意识底层低回，但仍带有那么一丝病态；比较起来《想你》浮上来一些，选择的唱腔力透一股温柔怀想，虚幻中杂着真实；《我的感觉病了》的声音异常感很重，无力、虚弱却又相当锐利。同样是表达梦气息的声音，能有如此微妙的不同把握，很不一般。

但我还是想用一句“平庸世界里妄想创造的一点惊奇”来概括这张专辑。在众多的流行产品中，张萌萌《Come On Baby》的出色是不言而喻的，但距离真正的作品仍有相当大的距离。张萌萌是一个群体，同时也包括其词、曲、乐器的合作者沈颢、李广平、捞仔诸人，既显示了才气和勇气，也显示了干枯和庸常。当他采取反平庸的姿态时，他所栖身的平庸世界也有趣地起作用了，因为他的生命正是由这个世界构成的。等到想飞翔一下，才发现实在没有太多出奇的东西，没有太多力量。这无力的深刻既是一个行业的，也是

这一代人的、这一个时代的。从精品到作品，归根到底是人本身的问题，是对世界的认识问题。

如《1969 年 2 月 29 日》，先前有评论说它表现了新一代对文革的看法。但究竟有什么看法呢？沈颢的词是虚幻的，却不是象征的，通篇的所指实则并无真正的所指，而却皇言“那一天诞生了今天的一代青年”！写历史的歌却并无一点历史的针对性，包括安置一个并不存在的虚拟日子（一九六九年二月二十九日），似有深意实是空门，真是从头到尾一出假戏了。再如全篇最精华的一曲《我的感觉病了》，是各方表现都极佳的创作，那种精神异常的世界是攫人的。感觉病了，它可以是对贫乏的现代生活的有力批判，也可以是一种发现自我时情难自抑的赞美甚或贬损，因为这个不平凡的自我在世俗的眼光看来是不正常的，犹如辉煌而有病的梵高。而歌曲却恰恰缺少了这种揭示性的语言指向。

生活不够游戏太多，是张萌萌们的根本问题。如果把流行音乐创作当作一种文化写作，张萌萌所缺少的正是对真正的精神和文化的感怀。归根到底，没有人类文化铺垫的人格不是人格，流行音乐中相当多的追求自我，最后都往往免不了成

为这类怪胎。

但在商业化的趋炎附势渐成定势的今天，这种追求“真我音乐”的勇气是可爱的，是有希望的，是张萌萌的大幸，也是唱片机构的大幸。舍此苛求而回头，《Come On Baby》专辑的音乐颇值一赞，在大陆音乐中，这是纯熟而传神的一次亮相，让我们向它的创造者捞仔、丁宁、张萌萌和卜通 100 的诸君祝贺。

一九九五年四月

王磊的三个尴尬

早些时候，王磊还未推出《出门人》之前，便在南方的报刊杂志上很吹了一通“出门人文化”，报刊作者们也大方地封他“出门人文化”的创立者云云。用类似广而告之的手法来谈文化，本身行迹便十分可疑。这是王磊的第一个尴尬。

其后又出现一个“反包装”的旗号。《出门人》上了全国的柜台，是一个好似装扑克牌的纸盒子，牛皮纸做的，取消了通常人们业已习惯的塑料磁带盒。那纸盒既不利于磁带的保存也不便于别人取放。“不包装”得实在有些做作。嘴上叫着不包装实质上仍是作足了表面文章，噱头十足，连起码的自然都忘了。这是王磊的第二个尴尬。

再听这音乐，《出门人》的十首歌全部以音效相连，中间没有间断，看似一个整体，有概念专辑之形内里却没有足够的内容来支撑它。这是王磊的第三个尴尬。

《出门人》出来后，便听到广东的乐评人喊：南方终于出现一个可以和北方的崔健和张楚相提并论的歌手了。御用批评家吹起自己公司的歌手就是这么毫无惧色。客观地说，王磊可称得南方新出现的非常有希望的一位音乐人。区别于那些批量生产出来的活动人形，只会作作相、唱唱歌、调调情，王磊与他们不同，他有自己的音乐，有年轻的想法，有一定的个性，虽然这个性中混杂了不少的“流行人格”。

而撇去那些虚饰、那些故作姿态、那些言过其实的赞辞，《出门人》本是一张本质不错的专辑。《长发为你而留》、《此时此刻的想法》、《老爸》、《冷》、《话 . 酒 . 疯狗 . 蜜蜂》和同名歌曲《出门人》，都是不错的创作。它们共有一个特点：配器让人惊喜，但词曲新意欠奉。《冷》融通川剧高腔的唱法、《长发为你而留》的抒情角度、《话 . 酒 . 疯狗 . 蜜蜂》的散文化，是全篇有创造性的几个亮点。特别是整体的制作，从有了初步的词曲，到最后完成一辑录音，这个过程“实现”得非常好——很体贴的录音观念和整体化的构想、很精当的编曲和乐器表现、拟音和混音、气氛的营造和整体的把握，都可圈可点。可以说是用篮子里的

菜做出了最好一桌酒席，也可以说不过是一种高超的录音工艺，若说到从流行乐专辑晋升为一件真正的作品，王磊和他的同志们，仍需努力再努力。

一九九五年六月

人声革命及其它

也许，出于人类激情的呼喊，而诞生了最早的歌。因为太满，心再也无法承载得下那么多的激动，于是产生了喊叫和歌唱。后来，歌不这么出来了，因为前面有了方法。这个时候，它摹拟歌唱。这是歌唱的堕落。

无法知道在过往的世纪里究竟出现过多少种歌唱。翻翻音乐史，关于人声色彩的论述是可以忽略不计的。的确，作品有乐谱传世，虽然音乐的速度、力度、精度后人无从知晓；器乐有乐器留存，即便那种声音已绝迹多年。当二十世纪的考古学家从地底深处发掘出战国的编钟唐宋的古谱，千年后的人们仍能惊奇无比地听到千年前的祖先聆听过的声音。人声呢，没有什么能留住，一经发出，它们便永远地在世界上消失了。

美声也许是我们这个世纪人最广泛听到的声音。在专业的音乐创作里，这个声音基本是唯一

的。自从十八世纪的意大利音乐家创造了它，美声作为一种人声便几乎统一了世界。各国的专职(严肃)音乐家创作声乐作品时脑子里往往便只有这一种声音。为了使剧院的最后一排听众都能听到台上的歌唱，歌唱家们必须经过很长时间的学院式训练，学会使用胸腔共鸣。这声音音量巨大，音色辉煌，但同时有点儿装腔作势。

流行音乐的兴起解开了这道符咒，歌手们改用自然的本嗓歌唱。自它之后，摆在国际社会面前的人声开始无限地多样化了。并且它不断追求创造新的人声表现手法。因此，在谈到流行音乐对人声的贡献时，我想到的一个词儿是——革命。

这个革命的原动力是民间音乐。新人声的根源不是来自英美白人民谣就是来自美国黑人歌曲，再加上美声的传统和变形，它们构成了现代流行乐多姿多彩的人声三原色。

让我们看看流行乐的黄金期也是大业初具时期——英美的六十年代，此后，流行音乐就像数条河流汇合后跌下悬崖，变成一幅波澜壮阔的瀑布：万流俱下，群雄纷起，再也难辨源流了。

这个时期有类型意义的唱腔大体可推滚石、披头士、鲍勃·迪伦、詹尼斯·乔普林和大门乐

队，这与当时有代表意义的乐派大致重合。约略可归入披头士之声的英国乐队甚众，但都没有披头士那么著名。这种声音大体是五十年代美国Rock'n'Roll的逻辑发展融入了英国的教养，其音色的基础是黑人的灵歌。早期披头士的声音是孩子气的、生机勃勃的，既有个性的特征，又可以作为白人流行摇滚歌喉的一个普遍的范本。滚石最重要的启示是它的戏剧性，歌手不再仅仅表现他自已，除了抒己之情，它更热衷于扮演。主唱米格·贾格尔从黑人布鲁斯和灵歌之中调制出半阴半阳的刺耳音色，时而低吟、时而叫喊、时而哀求、时而恐吓。他此刻是君子、彼时是流氓，一会儿是恶魔、一会儿又变成个旁观者。迪伦的声音像个苍老的巫师，也具有丰富多彩的戏剧性，他大胆改造了乡村和西部之声，使之成为个人自传式的讲述。他的声音沙哑、忘我，总拖曳着各种各样的假想情境。迪伦有时试图唱出说的效果，有时瞬息间激情突发，令人战栗不已。乔普林从灵歌的极限式华彩悟出一种彻底的疯狂，并不使用假声技巧地在高音区渲情，往往喊到精疲力竭嘶声一片好像要断了气；她的中音则忧郁得出奇，是布鲁斯式的。大门是一个迷幻乐队，主唱莫里森

内心剖白式的歌唱透出一股黑气。此五者外，五十年代的埃弗利兄弟也有人声类型的意义，他们把独唱型的民谣歌唱改为和声式，去掉了土腔，弥漫着一片暖意微微的人情。温馨浪漫，清澈和谐。

在他们的推动下，人声创造的时代实实在在地开始了。注入个人力量加以变化、追求独树一帜的歌喉成了一条美学准则。人声以此为分水岭，这之前是歌手们群居在几个传统类型里安于现状，这之后是各位歌手都努力创造自己的声音品味。

这几个传统类型至今依旧是几种典型音色的人声，并在几类传统型的音乐创作里继续绵延着他们的发声美学，它们很久以前就存在了，通过流行音乐从地域走向世界，则是近几十年的事。

乡村西部民谣唱法和美国黑人福音唱法都有至少一百年的历史了。与它有直接渊源、可一直上溯到三百年前的英国民谣是不是有同样的音色，因为不可考而无法断定。乡村西部歌手用带有鼻音的松软歌喉演唱，使用整个喉部的共鸣，声音粗朴亲切。美国黑人福音唱法是被贩到美洲的黑人在做白人的礼拜时创造的。它吸收了非洲人的嗥叫和假声，有炫技性的高音华彩。黑人的宗

教不是通过静思去接近上帝，而是经由肉体的舞蹈、渲情的喊叫，在迷狂中达到忘我。福音唱法世俗化之后变成了灵歌，高音假声经过修饰，变成一种极感性的表现；假声的音色特点也被用来唱中低音，这时男人扁着嗓子，与女声之间的界线变淡，散发出两性互感、两情相悦的气氛。

布鲁斯和爵士歌唱是较晚近的事物。布鲁斯是黑人底层的创造，苦难是这种声音的内涵。Muddy Waters、John Lee Hooker 等可做这种声音的典范。布鲁斯是浑浊的，声音低沉、晦暗、压抑、饱经风霜，但也不排斥极有感染力的底层人民的热情。谈到爵士歌唱离不开 Billie Holiday、Nat King Cole、Ella Fitzgerald、Sarah Vaughan 等几位最走红的爵士歌星，他们慵懒的拖腔，在如风一般一时松一时紧的弦乐里出浮，令人怀旧又感伤。此外，爵士歌唱还有炫技性的模仿乐器的罕见唱法。

芭芭拉·史翠珊、汤姆·琼斯、约翰尼·马蒂斯等可称为人声的另外一道风景。它们的歌声刚好与社会的公认道德暗暗相合。那种轻型的美声唱法既古典又通俗，既保守又宽容，它是教养、稳重、谦和、彬彬有礼等美德在声音美学上的委

婉再现，因而得到几乎是各个阶层各个时期人们的青睐。随着社会结构的进一步平民化及正统道德的进一步退位，这些声音慢慢显得过于正统和华贵了。这时大众欣赏的“普遍美”下移到卡彭特、朱蒂·柯林斯、安·玛丽等均衡丰润但较少美声的一些声音上面。

六十年代之后又有怎样一些突出的人声风格呢？

以硬摇滚-重金属一脉发展起来的歌声，已经具有摇滚经典的意义。这种声音是力量型的，充沛的体力、扯不破的巨嗓是歌手必备的先天条件。它中气饱满、豪气干云的歌唱，如同火山爆劲风吹，血性十足，激情无限。David Coverdale、Robert Plant 以及并不属摇滚圈的迈克尔·鲍顿可做该派示范。后者天生不能闭合的声带，绝好地代表了这种声音的特征。

朋克的声音是七十年代的一大创造。朋克唱腔爱走偏锋，Sex Pistal、Cure 等乐队是极好的诠释者。朋克以尖瘦的、张力半蓄的高音为标志，带点儿玩世不恭，带点儿呻吟。那种怪怪的捏腔，半是颓废，半是挑衅。他们不抒情，只调情，或者说朋克们从不一本正经地抒情。朋克在每个乐句

尾音突然变调的唱法，很能表现他们那种不合作、不合群的作派，以此创造了歌唱中的戏谑口气。后朋克之后，朋克唱腔有了诸多的变种，却都脱不了那种神经质的、敏感的、有时是病态的声音特征。

成军不久的 Mazzy Star 是当代一个非常特出的声音类型，它的血液流过大门、地下丝绒、大卫·鲍伊、苏珊娜·维加、平克·弗洛伊德、Iggy Pop、Smith、Joy Division，才有了今天的纯粹。Mazzy Star 那一把女声黑暗、空洞、荒凉，好像挺黑挺凉的夜气慢慢地渗进人的身体里去。九十年代风行一时的 grunge 音乐大体也可归入这种人声类型。目前，它在世界流行乐坛正呈日渐扩大的趋势。如果说以前的歌唱还意识到面前有着听众，那么现在这种声音好像完全是在潜意识里进行的，是一种内心呈现式的歌唱方式。打个并不十分恰当的比方，这种区别或可比附说话和说梦话之间的差别。

与 Mazzy Star 亲缘相近，还有 4AD、Rough Trade 等独立制作机构出品的声音，它们都很少有感情的闪亮，发扬了一种朦朦胧胧的唱法。Mazzy Star 是人的独语，游离一下就成了半人半

仙的 Cocteau Twins 飘渺迷离的歌声；再游离一下，我们听到了 Hugo Hargo 奇异的声音，那种有点像京剧花旦的假声从天边从远远的大地传来，像是外星人的呼唤，又像脱离了肉体的灵魂本身的声音，令人悚然心惊。

还有一类人声是经过电子修饰的，也许可算作真正完全属于这个时代的声音。它在英国和德国的电子乐中多见：在轻松的电子舞曲节拍和气韵饱满的电子和声中，显示出一种超现实超时代的浪漫；而与机械电子乐冰冷沉重、一成不变的打击或轰鸣的机器声相伴，又表现出一份冷血、无人性的特质，体现出现代工业社会对人的异化感。Depheche Mode 的声音有时竟像从一条黑黑的金属管子中发出的，真是匪夷所思。科技的未来世界尚是一个梦，音乐却已经制造出了一个艺术的现实，使人心如临其境。Kraftwerk、Curve 等乐队的一些歌不是在人世间，而是在一个虚幻的空间里进行的，看到的不是物体，而是物体内部遵循科学规律进行的粒子运动，人声好像呈电离态。

近年以群体姿态崛起的死亡金属使用了一种新声音，它用近似呕吐的方式演唱，发出兽一般的吼叫。这种声音没有美感，但有音色上的价值，

而且你不得不承认它有很高的发声技巧：承担长时间的吼叫还能力保嗓子不破，你行吗？这种声音居然也能在世界风行，似乎给我们一个信号：世界出问题了。正像 Mazzy Star 式声音的广播显示了现代人的个体状态，朦胧唱法映射出人对社会的冷淡和疏远，计算机化的人声是人性物化事实的绝妙旁证；死亡派之声则是在极度高压下发出的、试图以暴力宣泄和消解这种压力的声音。

以上只是我们粗略捡拾的几枚人声的标本。对流行音乐而言，个人的个性是重要的。同属对灵歌的幻化，王子和杰克逊却有着截然不同的音色。像罗伊·奥比逊好像并不异常的感人歌声，克里斯·艾赛克一唱出来就像浓雾一般散开的声音、Stina 嗲声嗲气却又遗世独立的声音、Diamanda Galas 莫可名状的恐怖长啸，我们真的还不好归类。加拿大的 Leonard Cohen 那种声音也显得世无二例：在精致悦耳的美乐声中，他的歌唱几乎全是低频的，那声腔就如同一个诗人语调冷静的朗诵，波澜不兴下隐藏着古潭一般的深情。

要创造一种全新的歌曲风格，创造一种新的声音也许是必然的前提。演唱方式会规范词曲创作。歌唱嗓音的不同，更多不是出于生理的差异，

而是文化的差异。说到这里，我们要对开篇所提到的“自然的本嗓”打一个大大的问号。现代流行乐的歌声早已不再是歌手自然的嗓音，而是歌手设计与修饰的结果。换一种说法是选择和发展某种声音的文化，怎样发声、发出什么样的声音，从来就不是一种纯粹个人的行为。去年初试啼声便以其音色的奇异引起世人关注的 Björk，其声音的内部实际上是冰岛的寒冷空气。爱尔兰音乐三大女才子 Enya、Sinead O'conner、Loreena McKennitt 以及新进乐队 Cranberry，她们的声音各各不同，却都同有一种旷然独鸣的气质，婉约中有激昂，浪漫中有忧伤。她们的和声都仿似笼罩着层层的神话和传说，一如爱尔兰的文学、艺术也笼罩着层层的神话和传说。那是爱尔兰土地的声音。U2 乐队穿过漫漫长夜的声音、从深谷中飘上来的声音，同样可感受这种气质，只不过经过了更大的变形。

人声这个音乐细胞，虽然很小，却是文化的全息载体。

关于人声，我们实在知道的太少。世界正统音乐普遍地活在西方的文化传统里，狭隘而有限。像中国的民族唱法，不过是美声中融入一些民族

韵味。对比西北民歌和少数民族自己的歌手，我们就会发现所谓民族唱法已有多么美声化、宫廷化。真正能拿到国人面前公演而具有民族实质的，仅仅存于郭兰英、才旦卓玛、何纪光等不多几位在民间生活中泡大的歌唱家。世界上的人声，除上面说到的一些，还有更多令我们吃惊的声音，只在不同民族、不同人群部落中作为区域性声音存在着，不为世人所识。近些年，由于流行音乐的世界化，它们也开始在国际的舞台上出场了。那种民族的声音借助传统的保存也许已存在了几百年，甚至更长。很多依然埋没着。欧美摇滚乐出于自身发展的内在推动力四处搜求这些土族的声音，保罗·西蒙、大卫·拜因、彼得·加布里埃尔等摇滚音乐家同时也是著名的“世界音乐”传播者。关于民族地域音乐，最好的表述语言也许是：土地的声音。

史铁生在谈到各国民歌给他的感受时说得挺好：“虽然我没去过印尼，没去过南美和非洲，但一听便如置身于那地方，甚至看到了那儿的景物和人情风貌。北方苍凉的歌让人心惊而心碎，热带温暖的歌让人心醉而后心碎。”人声的种类，我想大致可以按语言文化类型分出纲目科属罢。生

存环境培养了声音，那声音反过来又反映了生存环境，流行音乐的声音形成也是如此。客观和主观在声音的形成过程里是一对互动的关系，是体现还是再现？表现还是表达？有意还是无意？它们混杂着，几乎是先天性地被注定了。那先验的东西是——生活。

而说到传统，它真是保存无形文化的一个无形的魔匣。在它面前，今人听不到古人的遗憾或可以减免一些，因为今人正在传统里像古人那样歌唱着呢。比如在美声之外，我们还有格里高利圣咏，还有教堂唱诗班的声音。前者是一种影影幢幢的声音，有着教堂的幽暗，是黑色的；后者是天使圣女们的合唱，有天堂的憧憬，是洁白的。它们从时间的深处传来，都能让我们屏住气息。那是隔代的人生，是今人的智慧永远无法做出的。

比流行乐略早，严肃音乐中的先锋派们对人声的革命也在另一领域卓有成效地进行着。简言之，它与流行音乐的最大不同在于，流行音乐寻找歌唱，而先锋派大多时候仅仅试验发声。

回过头来我们听听大陆。大陆流行乐中的人声，是台湾、欧美音乐双向流入的结果。许多人误以为它不存在什么刻意经营的唱法，实则它只

是轻巧援引了别人的习惯。它以美声界的下凡者为发轫的标志，西北风之后出现第一批真正属于大陆的嗓子——从中国民歌脱胎出的大嗓唱法。此后，除了孙国庆、崔健、侯牧人等的中国式土腔，腾格尔根植于蒙古族文化的唱法，何勇像儿童一般的声音，便没有多少新鲜事物了。数到另外的成就，是在别人已有的唱法上培上一点自己的血肉。而新近一些比较突出的事件，如马格令中国人耳目一新的唱法，都是西风东渐的产物。

这个世纪诞生了录音技术，人声这笔财富终于可以无忧地传诸后世了。作为一种艺术创造，如今它不必在风中、在时间里倏忽来去了，而长久地定格在一个地方，让我们随时能去探取它，细细评味那声音流动里的时间的流动、人心的流动、瞬间心理和即兴情绪的流动。未来的歌曲创作也许要注明使用何种人声音色。我有时忽发奇想，类似歌剧这种形式如果采用尔今这些人声，结果会是怎样。有一个结果是肯定的，那就是它将获得前所未有的人物的丰富性、人类的丰富性。

好，琴声响起，现在我们开始歌唱。用什么样的声音呢？这是最简单的，又是最困难的。很多时候，我们几乎是下意识地采用了已有的发声

方式，而不知道人的歌声还有多大一片尚未开发的领地。京剧的发声已经玄妙到不同的声音运用不同的脑共鸣——如前额、后脑等各种微妙的共鸣区位。这个近在身边的陌生事实，提醒我们关于人声的选择有太多的可能性，也有太多的创造性。从某种意义上讲，嗓子是一种文化，而并非仅仅是天赋的一个生理器官。

一九九五年七月

情歌唱晚

曹崴《情歌唱晚》几乎是悄无声息地被码上了一些音像书店的柜台，然后就一直在那里悄无声息地站着。

制作人是黄燎原。此人几年前写诗、作诗歌评论，还考古，后来才与曹崴开了这家叫“汉唐音乐工作室”的夫妻店。不知是不是这层关系，《情歌唱晚》里如影随形散发着一股文人气息，听起来总觉得与商业化的流行歌们有哪点儿不一样，却又说不出个究竟。用书来打个比方，它不像公开发行的东西，倒像圈内传阅的油印册子。

专辑包含了十首歌：“校园民谣”主力沈庆三首、广州音乐公社社长方辉二首、“汉藏和声”音乐的实验者张广天二首、汉唐歌手黄群黄众各一首，全部编曲由张广天包办。

张广天的配乐确是整张专辑最闪闪发光的部分。汉藏和声（中国民乐的五声音阶与藏族民歌

因素相结合的一种和声体系）和板式实验（板式是独立于西方三大音乐要素——旋律、节奏、和声——之外的，中国所独有的音乐要素）我没听到多少，但确实听到了一种民间的气质。一种工农兵、红卫兵、红小兵都会很熟悉的味儿。——"白话而有文化"？可以这么说吧。张广天想把生活搬进录音室，他成功了。——曹崴不是什么歌手，她用那种近乎少年人唱歌的唱法唱，不讲美声也不用流行歌的技巧，伴奏的人也不是什么器乐高手，只是生活在我们周围的会吹吹弹弹的一些朋友。就像多年以前的某一天，三五好友聚在一起，在傍晚的台阶上一坐，然后迎着晚风，对着越来越浓的暮色，唱起了每个人都会唱的歌。

而这些人的真实身份却真是大陆数得着的器乐好手。被规制得普通，也是匠心的一部分。相映成趣的是录音效果，我手头的这一盘，因为拷贝质量问题，效果差极了，不想却成就了一份苍茫和古旧，好像已经有数不清的日子踩着这卷带子走过去了。如果真的把这效果作创意经营，用老式的录音，然后剔除掉噪音、偏声带等扰人因素，也许会更称作者的心，真的散发了油印的淡墨香吧。

手头有“汉唐”自述创作的一些资料，是公开发行的歌页里所没有的，摘录下来大家共赏，供听歌时印证或者批判。

《情歌唱晚》（词曲/黄群）：以云南少数民族音乐素材为基础创作，间奏部分化解了朝鲜民族《阿里郎》。朝鲜长鼓。伴唱的两种格局——流行与美声。副歌采用进行曲节奏。

《出门人请打电话给爱你的女孩》（词/黄燎原 曲/张广天）歌词在西藏拉萨完成。叙事与文学描述。旋律模拟中世纪教堂音乐。无乐器伴奏，以人声模仿打击乐、弦乐、弹拨乐，造成管风琴与唱诗班效果。尾奏上的朗诵被做成单声道以区别主歌，扩展歌曲的内在空间。

《可可的等待》（词/张广天）：这是专辑中唯一一首改编歌曲。旋律改编自德国曲作家屈芙纳的一首吉他练习曲。歌词写人与动物的“亲情”。

《小小子儿》（词/张宇　曲/张广天）：“小小子儿/坐门墩儿/想什么/找媳妇儿/找媳妇儿/干什么/点灯说话/吹灯作伴”——一首北方耳熟能详的童谣。副歌：“麦芽儿黄黄/稻花飘香/九月九重阳/又多了一个胖小子儿”——从门墩一隅拉到广阔的社会生活场景，并点出人类轮回的重大

主题。

《亲爱的亲爱的亲爱的》(词曲/黄众):与中国深受苏联影响的五十年代歌曲有相类的地方。副歌部分曲折较多起伏较大。演唱时用自创的“轻声细语派”唱法——化高亢于随意,化复杂为简单,化激越为“表面的平静”——像聊天,但不是RAP。

专辑创造出了生活感,却没能进一步创造出艺术品的撼人力量。唱《可可的等待》时,听者被触动了一下,其他的歌曲,只是觉得可爱罢了。四十分钟听罢,感觉好像与一位少年时代的朋友久别重逢,我们没进咖啡馆,也没入酒店,就站在小街的屋檐下,聊着。在我们心境单纯地忆旧时,城市和人流、九十年代和忙碌的营生,悄悄消失了一会儿。

一九九五年七月

没有作者

所谓歌坛的繁荣，说白了就是有能力制造更多的艺术垃圾。繁荣就是垃圾的生产能力，就是快速复制的能力，而与创作无关，与能够出现多少吟唱生命的青年无关。这几年大陆唱片业的兴隆不正是这样吗？走在街上听到一些流行歌，觉得这种东西真应该死掉，或者该一脚把它从艺术队伍里踢出去。拒绝作艺术的评判，只作产品的评估。“质量优良”当是它所能得到的最高评语，也是它们实际能抵达的最高境界。

这种情况不仅仅是大陆，也不仅仅是流行音乐。

一个大男孩在屏幕上微笑，作手势并走来走去，他唱着一首歌叫《九月九的酒》。他天天出现在屏幕上而你已听了不下十遍，现在我来问你一个问题：谁创造了这首歌？

你不知道，你肯定不知道。你知道的是：这

是陈少华（演唱者）的《九月九的酒》。大家这么说，电台里也这么说：请听“陈少华的”《九月九的酒》。

现在我告诉你，《九月九的酒》不是陈少华的，它的词作者是陈树，曲作者是朱德荣。那么再请问：是不是只有陈树朱德荣能作出这样的歌？是不是陈树朱德荣的人生体验决定要产生这样的歌？《九月九的酒》实际上是陈树朱德荣的一段人生写照？

你会回答不一定。那就是说，陈树朱德荣与《九月九的酒》之间并没有对应的关系，《九月九的酒》并不指证陈树朱德荣这两个人的什么感怀，作品上面并没有留下这两个人的灵魂烙印。

作者消失了。

其实毋需这么繁琐的拷问，流行音乐创作者的无处可寻早已是被众人在不知不觉中实际接受了的事实。《命运交响乐》就是贝多芬的化身，贝多芬与《命运》之间有铁一般牢不可破的联系，一部作品就是一个生命。但在大众文化阶段，艺术创作的个人特征消失了。听一些歌，谁也不会作类似贝多芬的那种联想。陈少华实际上是歌的品牌，就像四大天王是四个品牌，大家就认这，就

像认牌子买东西，知道大牌歌星是质量的保证。

没有作者。

这太蹊跷了是不是？不光是流行音乐，这种蹊跷多的是。

翻七月二十八日《长江日报》，有池莉《谈谈〈不谈爱情〉》一文，有一段有意思，不妨抄录。

> 对于搞影视，我实在有些怕了。这种艺术的集体创造性太强，几乎完全无法体现个人意志。我的小说有改编成影视的，我自己也写过影视剧本。事情的开初似乎都不错，但是随着参与的人增多，初衷一而再再而三地被改变，并且往好里改变的少，往糟里改变的多，结果影片出来，惨不忍睹。可你还得容忍一些刻薄的批评。当然，批评一下倒无所谓，没有批评也不热闹。只是写小说自由惯了，难免就不太乐意参与影视创作。

作家的苦衷是真经历。由此我们可以问一句了，池莉那些影视剧本的作者是谁？查查演职员表，我们的眼睛肯定地看到：是池莉。是那个真的池莉吗？池莉也许会不好意思地告诉你：确实

是池莉，只是自己也不忍卒睹的。手中的笔有时握在一群人手里。

跳开来我们想一想一部影视的作者是谁，一部MTV的作者是谁？回答说是导演，而导演不过是个总经理罢了。他是创作者，更是管理者、经营者，别忘了他背后还有个董事长。而参与影片的一大群人，哪一个人手中不握着这样那样的左右力？一部影片是导演艺术水平的体现，更是管理水平的体现。

青年评论家徐敏说得对：在当代一些艺术里，“人只是机器与制度的成分与中介”。一部作品的成型，实际上是投资者、经营者、操作人与消费者综合作用的结果。

听歌人往往有这样一个经验：刚开始听流行音乐，觉得精致贴身而爱上一些歌曲；慢慢觉出千篇一律千人一面前台歌手都是傀儡，于是开始寻找幕后的作者，听某某作的歌；听得多了，又慢慢觉出某某也是泛泛，造星运动而已，又开始寻找那些能感觉着“那个人”的创作歌手听；渐渐创作歌手也不中了，自己词曲也“顺着诌”得不像话，况且词曲并不能成为歌曲风格的决定者——流行歌曲早不是歌曲，鲜有像古老民歌那样

不需任何伴奏、自身已完美无缺的歌吟，而已变性为“人声协奏曲”，歌曲的决定者更在于编曲人、制作人、伴奏乐手。于是最后的选择是：某某公司某某机构某某制作人的某个创作歌手的某个阶段的作品。

看！投资者—经营者—操作人—消费者，在这个最终选择中被表达得多么清楚。资深的听歌人最后摸到的是一个链条，明白个性的创作在开明的公司下才能实现的道理。有心人必须先找到某个开明的体系，才有可能找到歌曲，品尝到可怜的一点点生命。投资者（某某公司）、经营者（某某工作室制作人）规范创作，因而决定了操作人（歌手）的自我实现程度。同一歌手在不同的公司会有不同的表现，因为运作的前提是先期接受公司的规范即品味，即对某类消费群的选择判定，这个生产系统才是一首歌曲的实际作者。“中介们”的第一性是接受剪裁，第二性是集体创作，创作中随时准备接受相互的制约和协调。

艺术是自由的。美是自由的象征。商业化的大众艺术一开始毁坏的便是艺术创作的自由原则。个体的生命、独立的精神存在在一个组织系统里如何存身，必须打一个大大的问号。而通常，

个性、精神、情感、观念等等这些东西，经过文化工业流水线的打磨和加工，最后统统与操作者本人脱离了。艺术品不再代表某一个生命，只构成产品的品位。于是我们称它：大西洋出品或者福克斯出品。

回过头来我们可以看大陆流行乐界围绕“歌坛繁荣”爆炒一时的所有重大问题，包装、签约、定位、企划、跳槽等等等等，哪一个是音乐问题，无非是分钱不均的吵闹。但恰恰是经济目的的驱动下，音乐产业诞生了。并且这个产业的形成和发展还将继续，垃圾的生产能力会一天比一天高，而我们也并不希望它倒掉。皮之不存，毛将焉附？它既已出现，歌曲创作的出版（包括真正的歌曲创作）也还要靠它呢。新的好的机制，要在这个可怕的旧机制里脱胎出来。文化产业久已有之（如出版社），在过去年代里它是辅助性的，现在是产出性的，新的文化产业的正途仍将是回到辅助性上来。怎么个回法我们无从知晓，但有一点是决无疑问的——推动它转化的力量，将是那些有心的文化创造者和文化实业家们的理想主义精神。

一九九五年八月

回到人间

对臧天朔这样的歌手而言，未创造出经典，便算上一种失败。何况是十年的时间。

一九八八年，臧天朔向社会公开出版《冲入禁区》时，崔健《新长征路上的摇滚》尚在制作之中。《冲入禁区》实际上是大陆第一张摇滚乐专辑。在那张专辑里，臧天朔给中国人带来了惊奇，带来粗糙而浑浊的歌唱，他的爵士钢琴、他的合成器天才和他的Funk。有一首在当时看来极为刺耳、混乱、疙疙瘩瘩的歌，竟作为推荐歌曲与《心的祈祷》、《朋友》一起印到了盒带封面上，这就是《Funk，一个追求者的梦想》。那时候他是先锋，是开先声的人。七年后，当臧天朔以《我这十年》第二次出现时，他进步了也更完善了，却已失去了创造精神。

臧天朔的失败，最关键的一点，是他没能找到真正属于自己的器乐语言。虽然臧天朔和他的

乐队弹得称职而精粹。臧天朔的失败实际展示了整个大陆摇滚乐队的失败。大陆摇滚乐队在西方摇滚乐的哺育下长大成人，却也始终难以走出西方的荫蔽西方的阴影。臧天朔的音乐显然太地道了，他所崇敬的美国黑人音乐简直如神灵附体，但臧天朔不是黑人，而是一个活生生的北方市井里的中国汉子。在美国黑人的器乐语言笼罩下，这个黄皮肤人健康壮实的形象，被轻而易举地歪曲了。

这个中国汉子在词曲演唱里是活的，让你栩栩如生地看到他的中国气质，他的底层气息。七年来的最大进步，是臧天朔已从口不能言的莽汉变成现在的市井雄辩家（冲入禁区时臧能曲能配但不能词）。从他的曲调和词句里汩汩流出中国的世俗文化和民间智慧。感谢摇滚乐，让远离正统文化的外缘人士学会了发言，这也正是流行音乐必须存在和发展的最重要、最独特的理由之一：各种经典文化发展到今天实际都多多少少带有一定的沙龙特征。进入其中的都是有身份的人，要进入任何一种创作领域，都必须先跨过一道高高的门槛。这个门槛表现为教养、学识以及许多学院派的东西。说得形象一点，可以为小说、戏剧、诗

歌、美术、哲学、音乐（严肃类）等等等等这些类别造一个新词儿，叫“文化上流社会”。想想上流社会都有哪些人可以出入你便大致明白了今日文化领域的状况。摇滚乐却在这之外开辟了一个崭新的渠道，这个渠道打开了民间文化通往“人类文化大屏幕”的电路，一些不那么有学识的人也可以露脸了。臧天朔的俗世生活玩味，既不可能通过诗歌渠道发表，也不可能通过歌曲（正统的）的渠道发表，但通过流行音乐也就是出盘歌带，它们可以原汁原味地非常顺畅地进入人们的文化视野了，而用不着穿西装打领带。

所以我们说摇滚乐是最贴近生活的，最反映当今时代的艺术，他可以比较真实、朴拙地上场。《我这十年》虽被西化的乐队损害，在此却别有意义。臧天朔所着力表达的一个主要方面，恰恰切中了当下人心世态的主流。这个世态简而言之便是“回到人间”。《美丽的姑娘山》——这也是专辑中最自在、最华人味、最有自己之神的一首歌，借找来找去找不到姑娘山的童话，点明从乌托邦下落到地面的主旨：“你们呆的是人间”。再说姑娘山并不遥远就在你们身边时，臧天朔既以象征的手法概括了一段历史，更想说出的是他对人生

追求的意见。进一步到《磨合》里，臧天朔实际要说的是：别玩儿虚的，管好你自己吧。表现了对一切意识形态的不屑。当臧天朔谈到“我只想把会说的往外搬，根本不想得罪哪位大仙”时，你别以为他是话里带刺儿，其实真的只是说说而已。什么八国联军解决伊拉克，什么现在的独联体原来是苏联，权当茶余饭后添点儿生活趣味（《说说》）。

那这个臧天朔追求什么呢？简而言之，是“磨合自己”——好好学习，天天向上；现在不想再用嘶哑的声音证明我自己了，那些你好我坏的问题没什么意思，纯属鸡毛蒜皮（《磨合》）。磨合怎样的自己呢？专辑中这样两句话可能是最传神的。一句是：“我不是好人说的那种坏人，因为我没能学习那种学问；我更不是坏人说的那种好人，因为我玩不了那种假深沉。”（《说说》）另一句是：“有血也有肉，有刀也有枪，就是我的好模样。非常的健康，非常的明白，谁也别跟我装糊涂。”（《我就是这个模样》）

反过脸来看文化界的话题，最盛的盛况莫过于英雄张承志以痴狂的理想主义掀起的波澜。一头是“以笔为旗”，“守住一种源于清洁的精神”；

一头是“我们不再因为无聊的问题，打搅我们自己”（《磨合》）。他们绝然对立，却都指证了时代的倾斜，同时守住这个时代的平衡。暂不论孰是孰非，至少已具有标本的意义。照鲁迅先生的话说，“其中有着时代的眉目”，“知人论世”，用得着它们。

一九九五年八月

苏格兰民谣的精灵

苏格兰是整个西方现代民谣的一个重要发祥地。苏格兰民歌源远流长，一些名作至今仍广泛流传于世界各地，脍炙人口。而它们的形成至少已经有四五百年的历史了。历史上英伦三岛和爱尔兰居民相互之间曾多次迁徙、杂居，所以这四个地方的民间音乐有诸多共通之处。这些民歌相辅相成，构成了现代流行乐最深最厚的一个基层。一些以民谣为底色的流行乐不管如何变化，那种暖洋洋的人情味是一听就能感受到的。这种人情味穿过漫漫几个世纪的光阴，在民间酝酿、积聚、口耳相传，打动了一代又一代人的心灵，是人性至美中永恒的部分。

这里有一个歌手，一个现年不到三十岁的苏格兰人 Eddi Reader，其歌声之中的沉淀却远不是三十年所能道尽的。应该说，这是苏格兰的积蓄。

在同名唱片的第一首歌——《好的地方》中

歌手唱道：

光亮在我们这边/我们驶出城市/在今晚/今晚有蓝蓝的草/有暖暖的风/在我们的头发里/夏天到处都是/白昼滑稽地溜走了/我一直在一个错误的地方/已经太久了/我一直在一个错误的地方
现在我终于来了/一个好地方/三生三世之前/那儿住着一位姑娘/你不认识的姑娘/她在那儿走动/叫我的名字/现在可以不谈论那些陌生的人了/不管他们在哪、为什么和怎么样/我现在掉过头去/注视新的一天
我一直在一个错误的地方/已经太久了/我一直在一个错误的地方/现在终于来到一个好地方/我等待这已等待了这么长

Eddi Reader 的歌是对现代社会、城市生活温柔的反抗。她总是从抒情入手，以内心剖白方式表达一种深深的不安、一种企图逃离的心境。正由于此，这种心境注定被忧郁、伤感所缠绕着。于

是，在接触到那颗反抗的灵魂之前，我们的心已先被那歌声中的温柔所深深击碎了。这个想要背弃的城市人，却早已生活在城市之中，这里面有一种欲不同流而不能的无奈。因此在 Reader 的歌声中总弥漫着一种十分真切的东西，打击了我们又抚慰了我们，我们都是 Eddi Reader。

紧接着的第二首《天使的耐心》，同样也是这种况味。

> 当早晨刺痛了你的眼/你知道哪里出问题了/孩子不停地哭/你将等待直到死亡/如果我寻找会不会好些/但现在我得尝试天使的耐心
>
> 门在墙上/墙在屋里/屋在大街上/大街在城市里/城市里没有人知道她的名字/她知不知道/我不知道/她有天使一般的耐心

Eddi Reader 的歌词多是大白话，像散文，像普通人之间的交谈。《亲爱的约翰》是一封信，一封一个女孩给她男友的断交信。如果你是她男友，或许你不愿接受她的断交，但信（歌）中那种深

深的温柔却是你没有办法抵挡的。你认命吧。

> 噢亲爱的约翰，非常不愿意告诉你这消息，但这消息关系到我跟你。这是一封谁也不想读的信，这是我所做过的最难的事。我的眼睛看到另外的光辉，另外的梦，另外的故事。我想在死之前，还能再找找别的生活。亲爱的约翰，十年了，我仍在做梦，而我们仍在试着彼此习惯，感情却渐渐离去了。噢亲爱的约翰，每一个日子看来都糟糕透了，我想放我的生命走。这是一封谁也不想读的信，它带来地狱般的打击，但又不能不告诉你。我从来不想这么残酷可是我累极了。作为一个健康人，我并非总有力量，而你每次总将它用尽了又用尽约翰。是的，我的眼睛看见过光辉，但这样的生活之外理应有更多值得品味的东西。也许永远找不到，可我必须坚持找下去。非常非常抱歉亲爱的约翰。

Eddi Reader 原是被誉为前途无可限量的苏

格兰民谣摇滚乐队 Fairground Attaction 的一员，随着其第一张也是最后一张唱片《百万个吻中的第一吻》的成功，乐队也令人惋惜地解体了。

Eddi Reader 的一九九二年个人唱片《Mirmama》反应不及 Fairground 时期，加上婚姻破裂令她精神一度陷于低潮。这次带来新唱片，片名便简单叫做《Eddi Reader》。人生经历的起伏，很自然地进入了 Eddi 一贯擅长的民谣之中。我们听着它，发现深刻的感伤随处都是。

呵惊飞的乌鸦/不管你飞去哪里/你只带来悲伤
给落在你身后的人带来悲伤/给离去的人带来悲伤/给改变主张的人带来悲伤/他们永远不知道/他们永远不知道
你出门寻找生活/得到了匆忙/你出去寻找爱情/得到了忧伤/呵惊飞的乌鸦/不管你飞去哪里/你只带来悲伤
给苟且偷生的人带来悲伤/给离去的人带来悲伤/给枪管里的花朵带来悲伤/他们永远不知道/他们永远不知道
站在水边饮水的马/看它等待的样子/悲

哀又凄凉/我们站在高高的电线上看它/乌们站在高高的电线上看它/我们看你/你出门寻找生活/得到了匆忙/你出去寻找爱情/得到了忧伤/噢惊飞的乌鸦/不管你飞去哪里/你只带来悲伤（《惊飞的乌鸦》）

近来欧美流行乐坛，严谨的女歌手往往都有新古典主义的倾向。像我们熟知的 Enya、Kate Bush、Jules Foldham 等都是。她们创造的是音乐中的美文。Eddi Reader 亦然，虽只是最基本的吉它、键盘、贝司、鼓，但编织却精美、细腻，往往取法古典乐的端庄、深厚、和谐，而不取其太过威严、高峻的一面。像《我们之东》，就这么几样乐器再加点儿背景人声，却已经显得十分地丰满，迷人。

Eddi 的歌直白却不直露，浅显却不浅薄，这正是优秀歌词的魅力。因为喜欢，因为可以让没听过的人了解，我把这两首词译了，一并附在这里——一首情歌，一首挽歌。

让我们离开这里/让我们走向边缘，寻找

海洋/也许天空会砸到我们身上/但我得到你名字在我嘴里喃喃地/像疯狂的火
你说过的一切/让我的脸变成红色/有个地方有个人在这一刻/停止了啜泣/有个地方有个人开始这样/像疯狂的火
周围什么也没有/你就这样走进我生活/像朋友像敌人像一把刀/像一轮太阳把我照耀/我们逃吧/或者让我们颤抖/看我是阿尔克的琼了我喃喃道/爱我爱我爱我/疯狂的火(《红红的脸辽阔的天》)

当我看你睡去/我看见了自己/和自己一直不愿人知的秘密/这是我不能承受的/我试图不想但是不能不想/老天看到了我知道的一切/当我看你睡去/我哭了
我的口袋里有一个数字/我多想它已经失去/你的笑容在我的项坠里/如此温暖如此真切/噢我的心开始变冷/当回想起我说过的谎话/我看着你睡去/我哭了
如果我坦白/你是否宽恕我/如果我伪装/空虚会不会永远跟着我/听你谈着你不灭的信念/我不敢让视线碰一碰你呵/其

实所有的罪责都是我的/这一切却为什么要由你偿还/当我看着你睡去/我哭了
(《当我看你睡去》)

歌集中还有一首《在奥杰伊呼喊》,很短,没词儿,是一首无词歌,歌前写着这么一个短短的题记:

午夜,巨大的月,巨大的星。你曾得到它吗?你能得到它吗?

听着 Eddi Reader 直达心灵的歌吟,我们说:她得到了,她得到了。

一九九五年九月

(《Eddi Reader》, Reprise Records, 1994 Warner Music UK LTD)

创造中的流行人格

《创造》展示了一个年轻乐队的野心和这种野心的虚妄。

听“轮回”《创造》，好像压根儿不是在听一部新的创作，好像压根儿不是在听中国人唱歌。他们不真诚吗？他们不是在创造吗？用心想想，问题的关键并非在此。

星期天去逛商场，在服装柜台听到一男一女的对话。女的对男的说：“你穿那件上装一定十分个性。”

恍然有所悟。流行音乐的个性，往往参差如是。

艺术的创作需要个性需要生命，只是现代人的个性和生命本身已经出问题了。

“轮回”乐队在它的前言里讲：作为新生代，他们对祖国六七十年代的动荡几乎没有任何感性认识。从他们能够记事的时候起，中国大地已经

在一片开放的呼声中拥抱来自外部世界的思想、文化、艺术、甚至生活方式，所以他们身上所体现的外来因素要比他们的前辈们多，比前辈们更无所畏惧，更蔑视权威，“也就更具有摇滚精神”。

这个“也就”所包含的逻辑通吗？这个“创造”所包含的内涵又是什么？由此我们可以想一想“轮回”这几位年轻人的生命构成，还可以想想整个现代人的生命构成。构成我们生命的大部分并不是“生活过的”，是并没有经过思考的。如同城市人日复一日年复一年地接受传媒、时尚、信息，用电视的眼睛作我们的眼睛，用报纸的头脑作我们的头脑，传播、交流、消费、娱乐，最后这信息集合到一个个活体上去，外部世界变成了内部世界，有的作“人格”状，却不过是“流行人格”。

《创造》向我们展示了这样一种危险：当我们以为用生命歌唱时，这生命其实不是生命；当我们唤起自己的人格去创造，这创造也不是创造，而仅仅是 Again，Again。

轮回乐队是一群好学生，一群勤于学习、擅长各种雕虫小技的好学生，他们精心编织的各章细部和演奏手法的不相雷同，大概只对专业的耳

朵奏效，令众多玩乐队者望尘莫及。整体去听，总不外是西方金属之声的中国版本而已，音乐是一种没有形式就没有内容的艺术，轮回乐队挪用了外来的形式，所以他们没有自己，更遑论创造。

《许多天来我很难过》和《不能不说》是两个例外，唱到这里时，我感到几位年轻人的真生命亮了一下。像是北方的小调，《难过》令整个唱念做打都变了，“轮回”的孩子们变得不再仅仅是欧美摇滚的应声虫，而自自然然发现了自己的声音。除了唱腔，《难过》还可称道的是吉它，弹得极有新意变味十足，而不落一般民谣吉它之俗。《不能不说》布鲁斯气较重，这是另外几曲所没有的。这首作品肯定经过了乐队非常长时间的酝酿、锻打，是真生活积久而发，一咏三叹一气呵成。长达8′50″的时间，难得一股真气百转千回而绵绵不绝。

也就是这两首歌，吴桐的表现堪堪称职，其余则多属败笔。总体来说，吴桐行腔时的表演气太重，唱现场还行，唱录音则嫌太躁，歌而无心，好像唱歌只是个力气活。这在为孔宏伟的《中国民谣爵士》客串时，即已暴露无遗：几首中国传统民歌，都被他唱得韵味了然，毫无对歌曲的理解。纯属为电台播放招手的《爱情》，竟言不由衷

地收敛嗓子唱得像港台人一般，原来独具的音色尽失。这似也证明：即使仅作为形式上的摇滚乐，吴桐和 Again 也还缺乏自己真正的灵魂。

音乐是无根的音乐，人是无传统的人。新曲在唱，旧话却仍可以再说。这是中国摇滚音乐的悲哀。对一批以叛逆自居的青年分子而言，他们身上绰绰有余的仅仅是青春期的躁动和狂想而已。他们激情澎湃地建造着自己的坟墓，歪曲着摇滚，而他们无比狭隘的理解，则大大限制着摇滚的辽阔国土。

一九九五年九月

流行音乐不是流行的音乐

写了两年流行音乐，一直是战战兢兢地使用这名称。因为自己所指的真实存在的那个流行音乐，和一般人以为的不一样。为免歧义，后来我讨了个巧：攻击狭义的流行音乐时，以“流行歌”一词斥之；议论范围大得多的、以各种形态存在的、非片面的流行音乐时，使用它的原词——“流行音乐”。但这番苦心未必每个人都能意会，轻易便会一下子从眼底滑过去。

流行音乐并非大家每天都会遇到的、在大街上在电台里在MTV中不期然就强迫了你的耳朵的那些东西，它所涵盖的实际领域比这要阔大得多，其中成员许多与流行不流行根本没任何关系，却不得不戴上“流行”这顶帽子。

前几天翻看《读书》去年第十期，内有“罗大佑不是流行歌星”一文。对“不是流行歌星”，作者写得很透彻，也很服众，那么我们问了，罗

大佑作的是不是流行音乐？这个问题却不是轻轻易易能说明白的。很显然，你不会说它是严肃音乐，虽然它很严肃；也不能说它是高雅音乐，虽然它很高雅。躲来躲去最后你不得不心有不甘地重新拾起这个词儿——是，是流行音乐。

同严肃、高雅、古典这些词儿一样，“流行”，是一个历史范畴．而并非如字面所示，仅仅指称“流行的”这么一种属性。开始时它可能这样，但随着历史的时光流转，随着一代一代不断出现的后来者的实践，不断不断有新成份加入。开始与流行相关，然后与相关的相关，再然后与相关的相关的相关。容器里的东西越来越多越来越杂，名称还存在着，内里早变化了。

最早的流行音乐概念出现在什么时候？不知道。翻上海音乐出版社出版的《外国音乐辞典》，对这个概念是无解的，倒有“古典音乐”(Classical Music）一词，末尾捎带片语，可资映照：

> 在本世纪，“古典音乐”往往用以指称严肃音乐，与流行音乐相对而言。

十九世纪感人至深的歌曲作者福斯特（一八二六——一八六四），他的作品在英美广为流传，被归为“美国流行歌曲作曲家”。到了二十世纪初叶，流行音乐常指称广泛拥有大众的一些体裁，如音乐剧（Musical Comedy）、爵士乐等，这种观念一直延续到二十世纪五十年代。

今天再说流行音乐，已大致可包括以下这许多种类型。

乡村音乐：乡村音乐原有西部音乐（Western Music）和乡村音乐（Country Music）之分，今已融而为一。它来源于美国南部山区残存下来的古老的英国叙事曲，后经纳什维尔唱片业的修饰，而打开了通往世界的渠道。乡村音乐在现代流行乐的诸多品种中，可说是最稳定、最少变异的种类，传统始终是创作中压倒性的因素。如九十年代的乡村之王 Garth Brooks，与八十年代的乡村之王 Randy Travis 之间，实质上并没有多大的不同。

民谣：照美国音乐学家罗伯特·希柯克的说法：民谣永远把重要的论题反映给积极分子。这基本上是对五十年代民谣的一个论述，而这段时间恰恰是民谣最兴盛的时期。当时民谣被广泛地作为抗议社会的一种艺术手段：先是呼唤公民权，

再是掀起反战运动。从形式上讲，民谣与乡村音乐类似，相区别的是它没有那种乡下口音，较少拘于成规。民谣有朴素的美感、清新的音色、民间的气质和暖暖的人性浸染。

爵士乐：美国黑人民间音乐和欧洲音乐传统相交融所产生的一种类型，成于十九世纪末。一个世纪以来爵士乐屡经变革和实验，其最深刻的特性在于即兴的创作和变奏。另外，切分节奏（把人们预期的拍子有意地加以扰乱）和忧郁音阶（把大调音阶中的Ⅲ音和Ⅶ音略为降不到半音，演奏者也可向它们滑进，而不是直截了当地弹奏它们，其结果是“弯曲的”或“滑入的”具有独特音响的音高）也是一直很少被放弃的。大约于本世纪六十年代，爵士乐获得世界性的影响，欧洲、日本、南美、澳大利亚都出现了自己的爵士乐手和爵士乐创作。

节奏与布鲁斯：黑人民歌布鲁斯（Blues）经过爵士乐的影响和洗礼后，即转化为节奏与布鲁斯（Rhythm of Blues）。它的主流在九十年代分为两支，一支是强调歌手表现的，载歌载舞、节奏鲜活的黑人舞曲；另一支指以吉它为核心，强调布鲁斯根源的摇滚乐。

摇滚乐：这个定义初定形时是指“节奏与布鲁斯”和“乡村与西部音乐”相融合的一种风格，但随着摇滚乐快速地裂变和创新，这个称谓已与当年所指脱离干系。如果能对摇滚家族进行一次意在保持纯粹的清理，我们可以说摇滚乐手都是一些严肃的音乐家，他们以打破旧形式的创新方可获得在这个家族中的资格，这使摇滚乐成为整个流行音乐体系中最不安分、最复杂多变的一个品种。摇滚乐强调独立人格、强调对时代和社会的感受、强调一种不妥协的精神，在对立的年代里，摇滚乐勇敢地反映了现实，它反抗传统束缚、反抗政治强权、反抗文化专制；在商业的年代里，摇滚乐孤身一击，反商业、反建制、反媚众、反流行，堪称阻挡文化工业化的斗士。摇滚乐一方面作为“问题音乐”，特别关注社会性、重视歌以载道；另一方面作为音乐本身，特别关注原创、重视新风格的创立。不过，摇滚乐的反抗性，往往令它的创作者和欣赏者深深困惑，陷于为反而反的作态。其实重要的不是反什么，而是自己的真实是什么，摇滚乐是直面现实和人生的音乐。

灵歌：以声乐为中心的黑人流行音乐。白人作这种音乐时，往往被戏称为蓝眼灵歌。多数时

候，灵歌以黑人宗教音乐的形式，唱以性与爱为题材的情歌，并常常辅之以节奏与布鲁斯的要素。

福音歌曲：世俗性的宗教音乐，区别于教堂制音乐。福音歌曲原是一个狭隘的范畴，专指美国黑人宗教音乐，具有激情和伤感的气质。后扩大。如今，这中间的许多作品业已成为这类音乐中传统的和经典的曲目。新的创作五花八门仪态万方，甚至有结合硬式摇滚的——将上帝和摇滚搞到一起，由此可见今日福音歌曲多元化之一斑。就本人阅历所及，麻雀公司（Sparrow）结合民谣和古典乐的一些作品，精致而兼有清新，典雅又不失朴素，值得特别提出。

流行美声歌曲：以娜娜·莫斯科莉、胡利奥·依格莱西亚斯、安迪·威廉斯等为代表的一类音乐。这些美丽的嗓子喜唱流行乐名作或经典的民歌，其歌唱介乎美声和流行之间，通常，伴奏亦走中间路线。

电影音乐：一九二五年，施特劳斯为他的《玫瑰骑士》电影版把自己的总谱加以改编，可说是较早的电影音乐，这一时期从事这门艺术的出名作曲家有萨蒂和奥涅格。七十年代以后，将电影配乐单独抽出制成卡带或唱片渐成风气，电影

音乐方始成为一门流行音乐。近几年盛极一时的电影名作如《日瓦戈医生》、《与狼共舞》、《真实的谎言》、《阿甘正传》等均有电影原声音乐行世，吸引大众消费。许多电影音乐具有交响乐的结构和规模，但一般不动用大型管弦乐队，而主要依靠电子合成器和少量的原声乐器实现。

电子音乐：古典式的作曲先以曲谱发表，再经乐队演出问世。现代一些作曲家则直接以声音成品发表新作，作曲和演奏合二为一。其中所持仅需一台合成器，外带一纸唱片合约。过去交响乐作家一类的角色，如今似乎落到一些合成器演奏家身上，恢宏的篇章全由"一人乐队"包办。电子音乐另有用电子合成器演奏巴赫、改编维瓦尔第之类的举动。这是较雅的。较俗的一群又可分为三派：一派着重以计算机探究节奏的奥秘，合成所谓科技舞曲，他们拥有广大的大众。另一派孜孜于噪音、机械、异常性音组织的研究，吸引了摇滚乐迷中极端分子的目光。还有一派寂寂无名，既不入舞曲也不摇滚，更非合成型交响乐，是远离人间的奇境；如德国乐队"橙色梦幻"四个乐章的广板《时代》(Tangerine Dream《Zeit》)，估计极少有人敢完整地听它；那里既没有自然界

听得到的声音，也没有人类记忆里哪怕一片似曾相识的旋律——一种巨大的孤寂，它的征服力是你难以抗拒的。

世界音乐：实际上就是世界各地的民族民间音乐。近年经由流行音乐界主要是摇滚音乐家的努力，始由封闭走向世界。有原汁原味的民族传统音乐，如“真实世界”公司（Real World）的出版物；也有经过欧美音乐交融、修饰后的民族流行音乐，如“芒果”公司（Mango）、“节奏旅行”公司（Rhythm Safari）、Luaka Bop公司，都是制作此类音乐的重要基地。

新世纪音乐：更宽泛的提法应是“现代器乐”，新世纪音乐只能充当其中一个子项。如此，克莱德曼的钢琴小品、保罗·莫利亚的小型协奏，以及当代如雨后春笋的笛箫曲、竖琴曲、口琴曲、电风琴曲等等等等皆有所归。新世纪音乐是大融合的音乐，没有固定的音乐型态，一曲之间，往往从古典、民族、爵士到摇滚等各个类别间极自然地转换，大多着意于冥想、梦幻、风景等美感一类。

前卫音乐：前卫音乐是一系列的边缘，包括爵士乐边缘、摇滚乐边缘、现代器乐边缘，诸如

此类。前卫音乐是实验性质的，是一小撮，受众也是一小撮。

就以上所列，后六类音乐都处于交叉地带，或可称为中间音乐。出入其间既有严肃人士也有流行人士，我们倾向于认为它属于这方而非那方，往往是从作者的出发点和立足点来判定的，其实中间的隔阂稀薄得很。

这么一来，流行音乐的范围不是大的不得了了？事实正是这样。我觉得，严肃音乐以外的一切音乐，实都有流行音乐的渊源、流向，而严肃音乐是什么呢？这里试下一定义，即：以古典乐的传统概念、乐器编制和基本构架进行创作和演奏，和把它作为潜在的改造对象而进行的音乐实践，可称为严肃音乐。应该说这个界限也是模糊的。我们这个时代，各种事物都表现出彼此渗透、相互融合的趋向，令当世人所迷。企图从古典乐中突围而集中发生在五六十年代严肃音乐领域的一系列试验，如今都作为创作手法在流行乐阵营中发展着，此后的简约派音乐、第三潮流音乐、新浪漫主义音乐更与流行音乐合流。严肃音乐和流行音乐，在今天还是一个扯不清楚的皮，到明天将成为过时的词汇。因为我们所处的，不过是一

个过渡时代。待纷扰落尽，繁杂的形式交错渐渐平静渐渐定形，这时旧的名词退入历史，艺术的立法者将重新站起来发言——格局从头划定，秩序再度建立，新的派系水到渠成。由是，二十世纪艺术的大变革、大争端、大动荡修成了正果，安然圆寂。

一九九五年十月

摇滚乐失语症

多年以后我们发现，北京的呼吸乐队是一个处境多么尴尬的可笑之物。它所极力反对的一些东西，到头来以改换了的形式栖居在它自己身上，构成了呼吸作品的基本格调。比如说，它不是也很左派很偏执吗？它不是也很口号很乌托邦并很有点儿“红”吗？它所高喊的“走向太阳”、“泰山般屹立”等等词汇不是很有些政治八股吗？从总体上看，这些歌曲从歌词到曲调都正正经经是一种变了种的革命励志歌曲。

呼吸在害着“反抗的乌托邦”。它根本不知道反抗什么，更重要的是它根本不知道该用什么反抗。在它因为被拘束而嘶喊的同时，它是既没有思想也缺乏起码的立场的。当中国的现实大步地从政治时代迈向一个经济时代，呼吸乐队显得毫无作为。再没听到他们的作品和有关他们的消息。现在大概不会有谁还在听它那张同名专辑了。那

张专辑大约成于八十年代末，一九九二年得以公开发行，随即迅速地蜕变为一个历史的遗迹。

呼吸一味地反抗外在的环境，因而把问题简单化了。而崔健把关注放在环境下个体生命自身的感受上面，因此至今依然能触动我们。一九九四年，崔健出版了《红旗下的蛋》。有评论立即说崔健如以往那样猛扑过去，结果“扑了个空，对手已不在那儿了”。好像不该再说“红旗”的事儿了，说了就是落伍，就是“陈旧和僵化”。其实是评论浅薄而不是崔健落伍了，崔健不是扑向对手而是狠狠扑向了自己。就像以前说文革的，先是“伤痕文学”一个劲儿哭诉造反派；后来还说文革，说的是受害者自己其实就是时代的同谋，那些东西还跟着我们呢，还在那儿。我们都是“红旗下的蛋。”

评论犯了另一种问题简单化的毛病。

好像环境变了，那个环境中的问题就解决了。对中国和中国人的思索就应该放到今天发生的外在事物上去。而崔健唱：我想唱首歌宽容这儿的一切，我的嗓子却发出了奇怪的声音。接下来，听众没有听到什么词儿，只听到艰难的、痛苦的、断断续续的“呵呵”声。这是真正深刻的。那些精

神的问题并没因时代的转换而获得根除，只是被长时间地悬置起来，潜伏在深处。深谙它的人不能遗忘，却也一时失去了解决它的情境和冲动。对时代的清算必须通过清算时代中的人性达到，呼吸乐队尴尬的存在状态正说明新思想建设的艰难。当时间座标翻过1995年，中国的乐队开始集体地从天上回到人间，从反抗的乌托邦回到中国人自身的问题，但同时却犯着严重的失语症：对手不在了，问题在哪儿，反抗什么和用什么反抗？他们苦闷、彷徨，找不到方向也不知道目的。

没有问题。中国的摇滚乐没有问题。那么它摇什么？滚什么？

整整一年，没有真正的摇滚出现。即使有，也在承受它不能承受之轻。

一些乐队走向了技术化。他们死死抱住摇滚乐的反抗和愤怒不放，从硬摇滚走向重金属，再从死亡金属走向肮脏摇滚。这些年轻得不能再年轻的队伍，却真正地成了遗老遗少——对立时期摇滚乐的遗老遗少。不管他们是否同意，不久他们就发现：自己只能玩玩技术了。于是迅速与整个世界潮流合流——在这个传媒和信息高度发达的时代，与音乐时髦保持一致。今天美国兴起

Grunge，北京开始玩Grunge；明天英国窜红了新崩克，Grunge北京队又改成了新崩克。时尚的、技术型的、形式主义的，本质上是无聊的、无奈的、没有话语的，是上一个时代的事物在下一个时代的苟延残喘。这时它在作失去功能的转化，它不想作陈列品，却不得不在做着陈列品的勾当，因为它不愿意消失。这时支持它存在的唯一理由，便只剩下了手艺。它打磨它，让它漂亮，让它足以安慰自己。它可能有一个好的前景：追求音乐本身；但也可能有一个糟糕的前景：把音乐当成时装，和世界先进水平比赛。在这个泛工业时代，艺术太容易变成时装了。

另一些乐队走向了商业化。他们失去精神上的玩味，也放弃技术（音乐）上的追求。一切以合拍为准，重要的是赢得大众和获得知名度。于是，模式化作品出现了，创作开始向复制过渡。

让我们看看这几年摇滚乐从天上向人间回归的步伐，同时品味一下它的失语状态。

回归最早的足迹是崔健一九九二年创作的《宽容》、《最后的抱怨》和牧羊一九九三年专辑《流浪》。这些资深的摇滚歌手最能反映对大陆摇滚乐自身的观察。在这里，崔健第一次以自省的

态度省视他自己的历程，反思“我和你”实际上是主体和外界之间的关系，而首次提出了放弃片面对立的态度——我不再爱你，我也不再恨你，虽然你还是你；我不再爱你，我也没有必要，一定要反对你（见《宽容》），并认为“那一天我的心并不纯洁”（见《最后的抱怨》）；但放弃爱恨的同时崔健又反复表明了一种坚持：我们想要寻找那愤怒的根源，那我们只能迎着风向前，我们想要结束那最后的抱怨，我们只能迎着风向前。崔健的复杂态度表明了他是真正不寻常的，虽然一时还没有结果，但他早早就意识到了文化批判的艰巨性，早早就模糊感到了自己的方向，一九九二——一九九三年，摇滚界充斥着一片惯性的愤怒，另一个人也清醒意识到了转向，这就是牧羊，在几乎是悄无声息推出的《流浪》专辑中作者唱道：泪水不能当水喝，尽管你是那么渴；认定的路我要走下去，但“不仅是为了英勇”。

自那以后，中国摇滚乐队的总趋势是从呐喊走向低回，从抨击走向反讽，从抗议走向幽默。但它并没有太大进展，实际上仍停在原地，只是态度变了。大致看，它所作的一切努力，不过是借尸还魂的把戏。

时近一九九五年底，呼吸乐队的主唱蔚华推出了《现代化》，一反呼吸时的高歌猛进，这些歌曲是小调的、歌谣式的，她终于找到在现代生活中一个合适的位置和姿势了。那种佯装快乐的讽世口吻，那种笑眯眯的挖苦，表现了从一个世界突然进入另一个世界的荒诞感。专辑在“出来吧，雨已停了；出来吧，一切都过去了”中开始，在“我们大步迈向现代化，一切都那么如意”中结束，既兴高采烈又忧心忡忡，如同一年前的张楚以“吃完了饭，有些兴奋”开始，同样是一种佯装快乐的语调：没人知道我们去哪儿，你要寂寞就来参加；挺起了胸膛向前走，嘿嘿嘿别害臊，前面是光明的大道。客观而论，蔚华重复了张楚也丰富了张楚，《现代化》延续了张楚反击现代生活的态度，但远远没有张楚深刻。

同是这一年，第一代摇滚歌手臧天朔出版了《我这十年》，背景依然是时代的变化，态度却是彻头彻尾地对当世、对“人间”的认同。他的那些市井雄辩一方面表达了对一切意识形态的不屑（不再因为无聊的问题，打搅我们自己），一方面表达了对最基本的生存、生活的赞同。他的意见是别玩儿虚的，管好你自己，臧称为“磨合”，并

用了主席的语录叫“好好学习，天天向上”。磨合怎样的自己呢？有两句话最能传臧氏之神：一句是——我不是好人说的那种坏人，因为我没能学习那种学问；我更不是坏人说的那种好人，因为我玩不了那种假深沉。另一句是——有血也有肉，有刀也有枪，就是我的好模样；非常的健康，非常的明白，谁也别跟我装糊涂。许多乐队那里的想要深刻但没力量深刻，到臧天朔这里变成了拒绝深刻也拒绝思想。

摇滚乐是一种“问题音乐”。可以说，大陆之真正具有这种精神的摇滚乐队，还一直是站在现代生活之外持观望态度。想一想它们也只能剩这点儿挖苦了，要么就像臧天朔那样去唱俗世生活的赞歌。意识形态的问题被悬置，现代社会的问题还远远没有展露。发展是压倒一切的主题，中国人刚着迷于对物质生活的追求正乐此不疲，哪有什么深刻的精神问题？就像它们之外已经走进现代生活的庞杂一群，那种都市心态、那种爱情题材、那种异化心理，都近似摹拟式的儿童游戏，个中尚缺乏真人生的体验，实际上是一只脚迈入现代的中国人对先行国家现代语境的模仿和响应。我们或可称之为“信息人”或“信息乐队”。

这之外尚有一些乐队流入神、巫一路，显示了精神的无能和对自身混乱的逃避，这也是一个可能会汹涌起来的流向。技术化、商业化、信息人、神巫道禅、回避崇高、关注音乐本身、放弃对问题的追问……等等等等，这些特征在不同的乐队身上程度不同地加深着，也许还将持续影响一个时期。

而摇滚乐对它的问题却一直缄默不语。它只剩下一种形式，剩下一件包裹各类流行歌的外衣。音乐是诉诸于感情的，歌的力量在于以其特有的格调和音响给人带来未曾经历的感染。但摇滚界没有进步，自从崔健、侯牧人等人之后，摇滚乐再没出现新音响和格调，有限的格调是外来的。一九九四年以后，英国独立音乐那种冷漠、幽暗的格调开始展现它在中国大陆的影响力。它确实与时下的人心世态有些许对应，却是中国的花结外国的果。信息时代世界大同，民族的丰富性正在部分地暂时性地隐去，交流代替独创，移花接木代替自我生成，乃是最基本的艺术规律。在中国被抛到国际社会的这个初始阶段，这幕戏正在上演，似乎尚无理由不继续上演下去。

本原的精神因突然的缓释，因大量信息、外

来文化和物质生活的涌入而被稀释了，它已经失去冲动、失去时机，文化建设的主题再次被搁置了。历史已经翻过，摇滚将进入荒芜的十年甚或更长，等待经济启动时期结束、精神问题再度凸现出来。这期间将没有摇滚，只有摇滚的变种摇滚的重新定义，以及有品格、有创意的流行音乐，如此已是不幸中之万幸。

一九九五年十月

现代化的“失重”

不知你有没有注意到，蔚华的《现代化》有一个与张楚《孤独的人是可耻的》几乎是完全一致的开头和结尾。我以为，这种不谋而合正是历史在不知不觉中泄露它自己的秘密。如同张楚以“吃完了饭，有些兴奋”开头以“挺起了胸膛向前走，嘿嘿嘿，前面是条光明的大道”结尾一样，《现代化》以“出来吧出来吧雨已停了”开头，以“我们大步迈向现代化，一切都那么如意”结尾。这是一种笑眯眯的挖苦，既兴高采烈又忧心忡忡。

蔚华的《现代化》进一步证实了两点：一是大陆摇滚在内容上正整体从呐喊走向幽默、从批判走向自嘲；另一点是它的形式，正整体地受到英国地下音乐的影响，显出一种低迷而幽暗的气质。

对中国人现在的精神生存状态，摇滚乐的这种转变是揭示性的，那种兴高采烈又忧心忡忡的表情

也是揭示性的。进一步具体到《现代化》里的每首歌，也有意无意地表现了这种揭示性："出来吧出来吧雨已停了"这个开始，正是中国放弃抽象的"姓资姓社"议论一步走进社会主义市场经济的开始。随后，一幕幕《现代化》的戏剧渐次拉开。

轻松的生活——"唱歌、跳舞、说说、笑笑"，渐渐占据了中国人精神世界的全部。作为第一代摇滚乐人，蔚华们发现自己新的身份是个"表演者"——"我们相互娱乐"。一些歌词直接对这种变化进行了曝光："这个世界正在服装，冠冕堂皇。""多想有点忧伤，多想有点迷惘，就是没力量。"而整个音乐散发出的气息亦准确地折射了诞生它的时代土壤——一种肤浅的快乐，一种心有不甘的无力感。它来自从长长的历史重负突然走到一个大晴天的失重，这种失重加剧了紧随而来的现代都市生活的眩晕和无力。

对于一张有现实针对性的唱片，《现代化》仗着崔健《红旗下的蛋》的主要人马，音乐部分还是挺贴切的，所弱的是歌曲部分。尤其是词，有时乱点鸳鸯，显出对现实的洞察和对问题应有之清醒的匮乏。如《老故宫》对现实的刻画，紧挨着的这四句：说"所有睁的眼睛都在张望"，可；

说“所有睁的眼睛都会撒谎”，扯远了；说“所有睁的眼睛都有理想”，大谬不然；说“这个世界正在打仗”，生拉硬扯。对了，“生拉硬扯”，这正是蔚华同志经常犯的一个错误。话说回来，它所反映出的那种对问题和现状的不清醒，同样反映了一种失重，那是一种思想的迷失，在生拉硬扯中我们看到，现代化进程中人的价值判断体系已陡失了重心。

从“呼吸”到《现代化》，蔚华不再嘶喊，她终于找到一个合适的位置和态度了。当年，一味想反抗外界束缚的“呼吸”，最后发现可笑的其实是自己。当时遮蔽了独立精神、自由思想的唯公唯他唯集体思维是浸在骨子里的。自己的呼声再激进，仍不脱正统的意识形态，不脱一种集体式的空洞口号式的乌托邦。现在《现代化》已经彻头彻尾个人化了，有了属于个人的独立的看法，这是蔚华的进步，更是时代的进步。

正像张楚创立了张楚式的旋律，蔚华也创造了“蔚华式的旋律”，这是中国流行乐的进步，尽管还有这样那样的不成熟，依然值得我们赞赏。我觉得，他们在摆脱流行乐作曲为吉它束缚、为采样束缚、为无进取心的流行工业束缚的道路上，迈

出了可贵的一步。

而在对“现代化”的表现上，蔚华重复了张楚，同时份量不重地丰富了张楚。蔚华提供了一个新的角度，这是上点儿年岁的人所共有的，这个角度着迷于全景式的描述，一种个人式的集体照，她关注社会，关注那整个的图景。而张楚只关注他自己，那个自己就是集体的全息影像。所以张楚是深刻的、内在的，蔚华是外在的、旁观的。而二者的音乐风格，似都可以说是“另类民谣”。这一点亦同歌的内涵，双方各擅胜场，但同样是张楚占优。张楚处在时代转折的节骨眼上，刺激迅猛而有力；到了蔚华，摇滚乐已开始承受它不能承受之轻，从呐喊、批判到幽默，从唐朝、张楚到蔚华，三者标出了一个下滑的轨迹，——英雄主义、崇高审美心态渐趋没落的轨迹，并预示着未来的摇滚乐，更低哑、更轻淡。随着现代化“失重”的加深，精神运动被物质追求进一步稀释，摇滚乐也将进入“失重”之年，等待着它的将是歉收、惨淡、失去份量。“我们是表演者”，摇滚乐的这个尴尬，还将无可奈何地继续一段时期。

一九九五年十月

物性·人性·乐性·神性

在一个新词太多的时代，表达的确定性受到了威胁。新词出现之初，其语义是不稳定的、多变的，尤其当它从一个圈子词汇生长为一个大众词汇。这时，望文生义成了触动词义转化的内在规律。如时下人称呼音乐爱好者，往往简单地分为“追星族”“发烧友”两类，音乐爱好者这个称谓反极少被提及。而真正的音乐爱好者其实既不是追星族也不是发烧友，准确的叫法只能是音乐爱好者。

追星族追的是星，发烧友烧的是器材，二者的醉翁之意都不在音乐。一个听的是脸蛋儿和伪造的传奇，一个听的是机器的性能，音乐在他们那里只是媒介——一个可以传载白日梦或音响效果的媒介。

在发烧友那里，唱片可以不叫唱片，更好的一个叫法是——软件。这个叫法准确地透露了倾

听在今天的物化事实，突出了唱片的机器部件属性。作为一种日益弥漫的欣赏方式，发烧评论往往能非常传神地展露这一新欣赏方式的诸多特征。因为对音乐的爱好，我有时会翻一下发烧友的胡话，一方面当笑话读，一方面可作录音效果的参考。

如这么一则发烧评论：

> 《行星鼓乐》是米奇·哈特的第二张个人专辑，不怕你笑我浅薄，我在一听到这张CD的第一首音乐时，就认定这是一张发烧友“死了都要买”的天碟！您一定要说我为什么这么轻率，其实这并不是我轻率，只要您有一套低频表现不错的音响系统，您也一定会和我一样，听了第一首就中毒了。
>
> 那么，这张CD的音效到底怎么样呢？劲！劲到“面无人色”（请主编大人手下留情，不要将这个形容词删掉，因为我实在找不到更贴切的词语来描述）。你可能不信，那咄咄逼人的鼓声一出，我的感觉，先是胸闷，继而胃疼，最后全身的皮肤都觉得微微的震撼。在JBL 4344这样的大喇叭中听来，鼓声虽非

震天价响，但贴地而行的低频震波，却令到听音室中“粉尘飞扬”；及至最高潮处，就像当胸被武林高手连击数掌一般，透不过气来。甚至有想呕吐的感觉……

您可以没有上述的感觉，不过原因只有两个：第一，您是硬汉。第二，您的音响是不及格的。

如果一篇发烧评论的背后有一万个读者，一万个读者肯定代表着一万套音响系统。与其说是人在听音乐，毋宁说是音响在等待一次“考机”，人也成音响系统的一个配件了，欣赏成了一种音响测试工作。从这个角度来观察，发烧评论是一种日益严重的污染，这种文字污染了评论更腐蚀了赏乐。它的危害主要在两个方面：一、重音效不重音乐，永远不谈作品本身是否重要；二、即使谈及音乐，往往作绝对化的判断。发烧评论很少分析乐曲，很少评论乐手诠释之优劣，而津津乐道于刻版、数码、信号处理等录音工艺。肯定某张 CD 好听到极处，便说“其他唱片都可以扔了”的俏皮话，或者说些“如果你听不出来就是音盲”、“索性把音响给砸了”、“以后也不用买唱

片了”、“买了也是浪费”之类。

怪中之怪倒不在欣赏技术，而是工艺和技术竟也能给人以感动。台湾的乐评家刘汉盛说他在第一次听 James Newton Howard 的一张唱片时，感动得几乎掉下眼泪——“因为 LP 再生出来的速度感简直就有如电光火石般的快速。”发烧是一个时代的物性最后发展成这个时代人的人性的一个绝好例子，它是机器、电子、信息技术和丰富的物质领域延伸到人的情感世界的结果。每个时代的物都会最终变成人性的一部分，物化同时就是人化。所不同的是，古典时期是自然进入了艺术，现在是机器进入了艺术、信息进入了艺术，机器和信息的构成、格式（物性）暗暗成了艺术构成、格式（乐性）的不知不觉的母本。在历史的长河里，人总会自觉不自觉地发现一些新的器物，它们击中了人在某个特殊时期的感怀，并固定下来某种乐性，这些新的器物精确无比地表达了正当其时的人，反映了环绕在他周围的物世界，可能美丽，也可能病态。

过去曾常常迷惑于口琴这种乐器，它总能带给我一些关于旧日子的回忆。它是感伤的又是孤寂的，是民间的又是青春的。我不知道它是带来

了回忆（七十年代口琴是大陆一代青少年生活中的爱物），还是它自身就有这个物性。现在我倾向于后一种判断。口琴就是有这个物性，这个物性与人的某种情感有天然的对应，它是发明它的时代生活的产物，是当时环境下诸种人性的凝聚。那种凝聚又会在此后的历史中因一次次的相似情境而再度焕发，由此口琴被再一次发现。不是因为我在少年时经历过它，任何人任何时候其实都可以从中感觉到大致相同的情怀，口琴的物性和人的人性就是有那么一层割舍不去的隐秘联系。

类似的情况我们还可以说埙，埙的声音和远古太初的那种联系，那是古人所面对的天地图景；可以说吉它，吉它的音色和平民和民间的那种联系；可以说 Duduk 与亚美尼亚，说西塔琴与印度哲学；可以说二胡、说古筝、说钢琴、说笛箫，等等等等。它们都是时代和生活发掘出来的物性，并随着时代和生活的演进积聚和发展。通过它，人的心弦被拨动，时代和生活被一次又一次召魂。

器物的属性，由此传达着人类又规范着人类。我们有理由说民谣就是吉它以它的器物形式不断繁衍的一个结果。民谣一方面成于吉它，一方面又为吉它所限。发烧也是。一方面我们看到它对

现代人那种狭隘的规定性，另一方面也能看到它的生成性。正是发烧器材的一些属性，规范和刺激着当代一些音乐的发生发展。物性繁衍成乐性，新的物性繁衍成新的乐性。

发烧片经常是注重声色而乐思浅薄的。天碟们给现代人肤浅的美感、感官的熨贴，同时消磨着他们的心灵，使其日益丧失对音乐乐思和崇高审美的感悟力。但发烧片极端重视效果，重视低频和高频的丰富表现，这刺激了冷门乐器、低频高频乐器的创作盛景。一些在过去仅能充当配角的乐器，如大提琴、倍司、打击乐、长笛、短笛等，如今走上前台充任独奏或领奏。一些具有玲珑音色，易于表现音响器材优点的乐器，如竖琴、电钢琴、吉它、弹拨乐器，也空前活跃新作频出。演奏技法推陈出新，新颖的乐器搭配层出不穷。而哪个时代又有这么多样的小件乐器创作呢?同时，发烧器材超乎前代的解像力，则导致了流行音乐精致化精细化的去向:音乐创作的笔触更细腻、配器更绵密，并特别注重织体中各乐器的独奏线条，大乐队、和声式的表现则退居其次。这种绵密的风格也影响了流行歌曲的伴奏部分。它的负面影响是过分地注重了细节，而忽视了单纯直接的音

乐动机的力量。发烧录音在乐队规模上的局限性，则导致了现代器乐的小品化趋向。

一个时代的物对那个时代的精确指证永远值得我们惊奇。数码录制的CD，虽然使声音无比清晰，却无可奈何地失去了LP（塑胶唱片）所具有的那种人性的温暖。CD的物性，准确地刺中了其声音还原方式的本质。而电子乐器的声音，怎么刚好塑造的就是那样一种听觉，那么锋利地传达了人对科技世界的和机械世界的感受？电子时代发明了电子合成器——计算的时代、信息处理的时代，终使得音乐这种人的心灵的活动也可以用计算和信息处理的方式产生。计算机、Midi、采样技术，它们的末流导致了创作中的重组、复制和变相抄袭现象，这正是用计算机作音乐的最大威胁。这种创作毁灭了人类因为心灵的激荡而产生音乐的那种灵性，是从素材出发而不是从心灵出发，是处理而不是创作，最终割断了音乐与人性的血肉联系。即便是探索性的采样式创作，同样不能逃脱使音乐丧失人性的劫难。加拿大音乐家John Oswald有一首二十分钟的先锋乐作品，乃采用采样技术将四五百首Top 40歌曲以每首一至三秒压缩拼贴而成，我想这曲子肯定没法听，虽

然它以一种信息时代特有的方式（资讯处理）展示了这个时代庞杂浮泛的本质。在这种音乐下，人类愈益生活在无限多样的物质世界的表面，生活在泛滥的传媒和浩瀚的信息的表面。精神失去深度，想象剪去翅膀。

但合成器确实又是一件崭新的器物，它的一些音色是这个时代特有的。正是从这样一些音乐中，时代的禀性脱颖而出，新的人性得到揭示性的呈现。计算机音乐的前锋，正带来前人无法想象的新的创作可能和审美体验。比如古典音乐展示孤独，顶多是一种独对大地的荒凉，电子音乐则创造了一种更浩大也更骇人的宇宙的荒凉。田园时代的音乐永远与描写和心灵相关，电子时代的音乐可能与描写和心灵无关，而仅仅创造一种奇境、发现一些有趣的排列。以外行身份度之，我以为电子音乐中的成功之作，永远是以计算机作辅助——一个发掘新感觉、寻求新音色、创造新组织的辅助，人的主体始终高扬于程序之上。

有一位叫泽纳基斯的现代作曲家（Xenakis，1922——　），我觉得他的一些作曲思想，对现代的计算机音乐仍深具揭示性。《二十世纪外国音乐家辞典》这么介绍（摘要）：

泽纳基斯的作曲法属于严密逻辑推理的方法，常常采用某一数理或物理模式，即用描述某一物理现象的模式或纯粹数理模式来处理构成乐曲的各种成份。在他使用的各种模式中有：概率法则，对策论，群论，集合论与布尔代数。

概率法则的运用在他的作曲法中占有重要地位，即使在使用其他数理或物理模式的作品中也总包含着概率的法则和运算。这是因为他特别喜爱“音群”。他把“音群”称作“云层”和“星系”。他反对现时把音处理成一些孤立的“点”的做法，为了说明他对“音群”处理的原理，他提出了“随机音乐”概念。泽纳基斯从不允许他的作品在演奏中出现“偶然”因素。随机的应用是指在各种因素数量很大时，每一个体因素的行为是无法确定的，但总体的行为则是可以确定的。譬如，对一空间中单个气体分子的轨线无法描述，然而按照麦克斯韦——玻尔兹曼定律则可以说明在一定温度和压力下气体分子总体的分布状态。泽纳基斯在作品《皮托普拉克

塔》中应用了这一模式，并在气体分子通过空间的运动同小提琴上从最低音到最高音的进行之间求出两者的类似点。根据假定的温度与压力处理音乐的各种“分子”，从而形成滚沸升腾的音调。结果乐曲中的各“声部”，听起来难以分辨，而由各“声部”组成的“音群”的轮廓则十分清晰。

泽纳基斯的数理作曲法需要借助电子计算机进行复杂的运算，但与其他计算机音乐作曲家不同，他不使用计算机的作曲程序或音响发生的程序，而是用以探索作曲家可以选择的各种或然性的领域。

尽管他的作曲法被看作是高度形式化、纯粹抽象化，然其作品却深刻地表现了人性、甚至带有一层浪漫主义色彩。特别是在他的声乐作品中表达了对人道主义精神的呼唤。

物的世界（物理、化学、数学、天文学的新发现，微观世界的打开和宇宙知识的扩展），就这样日复一日的浸染、渗透、伸延，参与和滋养着人类精神世界的成长。站在一个新世界的入口处，我们显得既惊奇又紧张，既期待又忧虑。泽纳基

斯的人道主义，不可能是他的科技新方法带来，只能根植于他的生命、人格和他对人类及其面临的新现实的关切。而从整体看来，泽纳基斯太少。新方式产生的音乐，充斥了没有重量的所谓美，充斥了缺乏感情的所谓实验。人性在变薄，艺术变得无力，古典音乐中的神性永远地消失了。形式创新的洪流拖得太久早已使人类虚脱，声色误人的发烧在娱乐中麻醉着心灵。面对二十世纪末的音响器材和计算机，前瞩于这些器物新的生成性，更应引起我们警觉的是它的局限性和它诱发的音乐歧途。已有的创作已提供给音乐太多的教训和提醒。这些提醒包括：人性和神性，本能和灵魂，它们在哪儿？作品的力量和音乐家的心跳，它们在哪儿？还有那些高级音响前的听众，应该反思一下，你用怎样的方式听取音乐？

一九九五年十一月

失　题

摇滚乐正从灼热的呼喊走向低回和无言，这一个大趋势在一九九四年便已初露其端倪了。这一年，崔健开始嘲弄他自己，从攻击性的战歌转为偏向于自省的杂曲；窦唯结束在黑豹的喊唱生涯走进自己的《黑梦》；张楚以《孤独的人是可耻的》表现出放弃与坚持之间的中间状态，从一九八八年的《将将将》到一九九二年的《姐姐》，张楚的呐喊时代也许从此就结束了。一九九五年十月二十七日，《音乐生活报》上出现一篇对张楚的专访：在这个秋天，张楚恋爱、听老歌，看看电影逛逛街；在记者的记事本上，张楚记下的留言是：我看见冬天了。

这篇文章还说：张楚说，有一天他会去“制造”音乐，“为了爱、家庭和房子”。

清冷、落寞、昏暗、低沉，这是一九九五年

的摇滚乐所展露的声音世界。整整一年，摇滚乐的出版是萧条的、低调的。而仅有的若干出片，其音乐乐境同样被低调、消沉的气息所笼罩。无论南方还是北方，摇滚乐随处流露出低迷幽暗的曲风。这种曲风多多少少沾染了英国后朋克音乐的影子：虚幻迷离的电子乐、空旷迷幻的吉它滑弦、冷冰冰的鼓击，成为这一年非常常见的音乐词汇。

那种黯然的心境我们在听王磊《出门人》、张萌萌《Come On Baby》、《南方大摇滚 Ⅱ》、金武林《严肃音乐 Ⅰ》、陈劲《雾气中的昆虫》、单行道《姥姥》、蔚华《现代化》、窦唯《艳阳天》等专辑时一遇再遇。其实不难发现，这种黯然的心情不仅在摇滚乐，还更多地浸透到新民谣及一些略有品格的流行歌创作中。马格直接引用了 Mazzy Star 的朦胧唱法，潜意识的低吟给我们带来了清晨的雾气、远远的远远；景岗山一曲《花灵》也是类似的感受，这是一阕生者死者互相探问的墓地间的沉思；带有偶像意趣的希莉娜依，作曲张亚东为其配制的却是枯叶满天飞舞、人影恍惚，车轮不停转动、窗外的薄雾这样的《秋天》意象。

这些意气萧索、失魂落魄的景象反映了摇滚乐的失落。作为一种问题音乐，摇滚乐一直明里

暗里肩负着为民众立言的使命。即便对是不是反映社会问题不以为意，摇滚歌手却从不否认要表现自己的独立，他们热爱独创、热爱勇敢、热爱精神自由。但尔今，他们发现自己失题了、失重了、失势了。

此时，中国的政治体系正全面地转向经济领域。“不争论”的出台，“姓社姓资”问题的 pass，使一度困扰的精神领域茅塞顿开，不再有那么多的压力和冲动。市场的大潮一冲，经济问题唱了主角，不仅国家行为一心一意了，万民之关注也转向一些很实际的问题。惯于在红色背景下左冲右突寻找精神困境出路的中国摇滚，猛抬头发现自己已处在现代化的洪流中。那些问题早不成问题，那些关注早没人关注。问题没有了，勇敢不存在，独立失去了意味，因为这是一个好像没有强大对手的时代，谁都甭想充当英雄。

这种失去重量的惨淡，直接在臧天朔、蔚华、陈劲等老歌手的作品中表现出来。这些作品的全部意趣可用一个词来概括，即——“角色的转换”。它们反映了国人的目光纷纷转向经济问题后精神问题的悬置和失重，反映了摇滚歌手从呐喊心态向平民心态的回落，与此同时发生的是中国

历史上罕见的意识形态领域的无压力状态。

臧天朔《我这十年》尽管是十年作品的结集，一些作品却充分地显示了其现在时态。这些作品包括：《美丽的姑娘山》、《磨合》、《说说》、《我就是这个模样》。借姑娘山的童话，臧提醒那些寻找乌托邦的人们，“你们呆的是人间”。进一步到《磨合》里，臧表现出对意识形态问题的不屑——“那些你好我坏的问题没什么意思”，“好好学习，天天向上”吧，重要的是“磨合”好你自己；别老跟别人说自己烦，“我觉得你他妈就是找扇”（见《说说》）。

“不再用嘶哑的声音证明我自己”的不仅有臧天朔，当然还包括蔚华。伴随着《现代化》，这位高歌猛进的呼吸主唱变成了一个朴实本分的民谣女子。作为第一代摇滚乐人，蔚华发现自己新的身份是个“表演者”——“我们相互娱乐”，在一起“唱歌、跳舞、说说、笑笑”，想有点忧伤和迷惘，可就是没有力量。最后整张作品在“我们大步迈向现代化，一切都那么如意”中结束，显得既兴高采烈，又若有所失，多首作品体现的是一种笑眯眯的挖苦，表现出类似于“失重”的感受。

与臧、蔚等相反，陈劲在一九九五年的新作

中明显地变得狂暴了，这种狂暴时而又与一种低迷交映。陈劲不同的态度所表现出的同样结果是令人回味的。他明确的立场展露不多，能看出点眉目的是这样几句：没有战争让我们好好地活吧（《祈求与彩虹》）；这冬季我感到黯然神伤（《告别冬天》）；过着比较平淡的生活，这平淡不是沉默（《雾气里的昆虫Ⅰ》）。但声称不沉默的陈劲在大多数时候是一锅浆糊，不知所云，就像他自己说的，是"奔跑在雾气中"，通篇歌词意象复杂而空洞，显示出思想的混乱状态。

这种混乱的歌词是一九九五年的一大盛景。回顾全年的创作，我们还真的难于找到几首不错的歌词来；相反，摇滚歌坛充斥了莫名其妙、不知所云的"朦胧诗"，不知所云的背后是没有问题甚至没有话题。

金武林《严肃音乐Ⅰ》的通篇歌词是貌似有义实无意义，蔚华在审视现实的同时犯着生拉硬扯胡言乱语的语症，窦唯《艳阳天》不仅取消了歌词的意义，甚至在《黄昏》一歌中直接取消了歌词，从头至尾是单字的无意义排列。名为《艳阳天》，好像与前作《黑梦》一阴一阳、取相反的创意，实际却比黑梦更黑、更凄迷、更单调。与

文字的模糊晦涩相映成趣的，是一种极端落寞的心态，它通过虚浮的电子乐和冰冷的鼓击表现出来，闪闪烁烁尽是各种音乐的碎片。那种前思后想、怀古今念前世的意态是历史上每个大的变动时代都会遇到的。在没有把握的时代，内向型的人们以退守到狭隘的个人内心世界的方式，求得了一点儿把握、一点儿内心的平衡。往往，那种冷漠的、怀想的、平静的心态，折射的却是世事的动荡和人在这个动荡面前的无能为力。从窦唯那里，我们看到的是摇滚乐从社会领域彻彻底底退回来，缩守个人领域和音乐领域的作法。而今年以来，我们已经不止一次在不同的歌手那里听到关于要重视其音乐的各种各样的说法，持有这种说法的有摇滚第一人崔健，有号称音乐神童的金武林，有新音乐才子窦唯；同时，将创作注意力转向音乐本身的作法更覆盖了趋向“唯美”的骅梓、变得精致的臧天朔以及崔、金、窦等不同的个人和乐队。坚持歌的音乐立场，一方面对听众习惯从歌词理解摇滚、理解歌的欣赏方式有拨乱反正的作用，另一方面是摇滚乐失去“话题能力”后的下意识退守策略。我们已经看到，作为歌的摇滚乐已经发育得畸形了，目前它正在害着

“词无能”的怪病。

其实，蔚华、臧天朔等尚有话说的摇滚，基本上还是在张楚等去年的话题里原地踏步，它实际构成了对失题本身的回味。那么，失题的摇滚除了失题、玩味音乐，它还能作些什么？我们在一九九五年的歌坛听到，一部分人在玩味西式摇滚的某种形式，如 Again《创造》。一部分人成了生活在城市里的边缘人，他们以拒绝的态度诅咒城市生活，形成一种边缘化的发言，如南方的诸乐队。一部分人干着借题发挥的把戏：唐朝、黑豹、Again、郑钧以邓丽君之死为契机，作了一盘邓歌摇滚版，称《告别的摇滚》；天堂乐队以抗战胜利五十周年为话题，推出摇滚八股《天使的眼泪》；同样借这个题，字母公司的民谣歌手们攒成合集《一切会好》，一种老得不能再老的主题，一种滥得不能再滥的形式，在大而无当的爱的旗帜下，他们集体失去了对现实的关注。如果联系1994年的乐坛，我们还会发现一些乐队的另两条道路：进入宗教神道说胡话，或者改唱情歌。

在失题的诸种作用下，摇滚乐失去了力量。红星社新出版的合集中有许巍的一首《两天》，是今年的摇滚词作中表达较清晰的，这首歌是许巍在

乐队解散的刺激下写的，他那种失落、灰暗的心情刚好与整个大陆摇滚乐溃散现状下乐手们的灰暗心境不谋而合。歌中唱道：

还是飞不起来　依然需要等待　你就这样离开　带着所有伤害　秋天还是秋天　依然美丽凄凉　还是飘飘荡荡　依然充满幻想　我想飞　还是飞不起来……

一九九五年，失题的不光是摇滚乐，流行歌的失题灾情同样严重。乐坛没有方向，公司焦虑彷徨。创作的全面危机导致了经济上的全面危机。全年的最大话题是歌手的解约和跳槽，这使乐评的议论中心继续停留在多年来的经济问题而不是音乐问题上。更怪的是歌手转投新公司后的作品并无多少变化，更谈不到起色和新风格。而在诸种怪现状的背后，稍稍往里一探，都能摸到一个钱字在作怪。

经济问题不论，单说创作。为了总结一年的歌坛不得不集中地听了很多新作，大量乏味无聊、东拼西抄、彼此类似的东西使我几乎失去了对音乐的听觉。真情实感的创作在这一年锐减，尤其

是唱片界失去了民间创作的生命之泉。流行歌的失题关键来自两个方面，一是社会整体转向经济后在情感和精神领域一时形成了一片或空白或混乱的盲区，此时公众无共同话题、创作无内心动力；二是汹涌的信息和资讯使流行音乐变成类似DNA 复制繁殖的行为；同时，信息导致的世界流通格局使每一个局部都在接受共同的信息，并被动地承受大量流行物的狂轰滥炸，从而日益将各国各地的流行乐都纳入整齐划一的世界格局；地域和个体的创作在过分开放的环境中，在信息处理式的创作方式下，失去个性同时失去地方根脉、失去真生活。

毋需作太多的比较，我们仅需检视一下一九九五年出现在大陆的本地歌手的外地制作，如台湾制作的那英（《白天不懂夜的黑》）、孙楠（《谁的心忘了收》），日本人编曲的周冰倩（《沧桑情歌》），新加坡背景的任天鸣（《一程山水一程歌》）、郭峰（《有你有我》），香港人参与的朱桦（《凤凰与蝴蝶》），再与大陆创作编配的流行作品作一对比，我们就会发现：香港、台湾、日本、新加坡以及大陆的商业流行乐已大致趋同。差不多的程式差不多的 MIDI 差不多的乐器差不多

的和弦差不多的风味，只有精致度的差异而无判然自立的区别。面对这样一堆东西，令人发问的仍是那一个老问题：创作还是复制？

失题是全面而迅猛的。上一年的校园民谣创作在没有新方向的急速挖掘中迅速煞尾。大地公司一边说“真诚是不能复制的”，一边由职业写家提刀上阵，急就一章伪校园创作——《校园民谣Ⅱ》。与此同时，民谣创作的其他几支日渐失神，不再有激情和生活的厚度。全年，有些许生活色泽和生命光亮的作品只是昙花一现，勉强可凑数的有栗正《没有我你冷不冷》、《街上的孩子用舞蹈在哭》，以及张恒《天堂里有没有车来车往》；尚有打击力的郁冬《露天电影院》，题材仍囿于怀旧，且专辑中余作平平；老狼的《恋恋风尘》没有动人之作；字母的沈庆《岁月》、徐绍斌《感觉》只是延续一种余绪，话题老旧、失去创意。企图在年中掀起点波澜的“不插电”新民谣试唱会，在一片喊打声中灰溜溜地成为这一年的笑柄。同样来源于上一年的另一个创作方向——《纤夫的爱》的商业成功，迅速刺激出一批伪民歌。“纤夫”之后，尹相杰、于文华连续推出自我复制的姊妹篇《天不下雨天不刮风天上有太阳》、《偷一

颗月亮照亮天》两张专辑，南北方同时趁风推出的有陈思思《情哥哥去南方》、刁寒《春水似年华》、陈少华《九月九的酒》，“酒”红后趁热再推《九九女儿红》；随后，火风的《大花轿》、林青的《上帝呀！请您吸支烟》上市，而这却是一九九五年大陆流行乐的一个主要流向，出入其间的不乏大牌作曲、名牌制作人。

信息传播和流行传播，使创作成了伪创作。如此，流行音乐即便在形式上也失题了。大陆音乐在失节中仿制，在仿制中失宠，不再有新方向，不再有区别于既往和其他地区的所谓原创。在一九九五年出现的那一大批创作歌手中，似乎只有蔚华、臧天朔、倮倮、腾格尔、艾斯卡、艾敬、张傕、王磊、王焱及前文提及的栗正、张恒、郁冬等人才有原创，即便是他们也仅只是在歌曲上有些许自立性，或者有深植于民族或民间的根，或者有些许个人的小趣味，器乐上仍是尽入了西人套路。创作之外，上海少女甄凌的新人声、张广天旧时代遗风的配器，亦可聊备一说；李泉的《上海梦》器乐上有较纯净的追求，歌曲本身却挂了不少港台老调。尤应一提的是，窦唯的创作虽然精彩，但颇值得警觉。那种兼容性的创作体现

的是对各种各样的音乐素材融汇贯通的才能，而总体上仍脱不去西方后朋克的模式，音乐中除了个人的音乐性格，并无强大本原作支撑。同商业性的音乐相似，它能收获精致漂亮，却不能收获大美、大作、有力的艺术。除此而外的其他歌手，大都可以扫入“伪创作”之列。在已有的曲调和节奏中扒来扒去的高枫，代表了信息时代的创作作派：歌曲特别上口、让人似曾相识，并特别高产；听曹崴《天堂好吗？》，感觉真诚也会说谎，与其这样创作还不如不会创作；比这更糟糕的在流行调调里顺着溜的伪创作还可举出一大长串，如周艳泓、林青、刁寒、冯晓泉、火风……而歌手背后的幕后人员却日益集中在少数几个天才身上，如作曲、编曲的三宝，编曲、弹吉它的捞仔，等等等等。他们是目前国内作曲编曲方面最优秀的角色，但优秀之处也就是能比别人作得更精致而已。并且在匆匆忙忙的批量生产中，他们也开始重复自己了。概而言之，三宝、捞仔者流都是些消化、吸收、融合型的天才，是信息时代最盛产的天才。他们的音乐织体可能美仑美奂，但其中显然欠缺明显的个人风格印记。其中，人的主体实际上是缺席的，在位的只是采样、Midi、编配

等各式各样的信息处理手段。在世界同一化的潮流中，他们以自己的敏感和聪悟首先实现了同化，然后又以自己的才智同化了大众。

真该问问：除了天才，我们这个时代还能炫耀些什么？

除了才能，我们这个时代还能展演些什么？

在和世界保持一致的洪流中，生活是缺席者，生命是缺席者。因此我们呼唤土地的声音，呼唤时间的积淀，呼唤生活在生活里的生命，呼唤扎根在现实中像老农那样耕作的创作者，不讨巧，也无从讨巧。所幸这一年有《阿姐鼓》，这枚从西藏高原采风得来的果实，多少显示出一点厚度和重量。也许，它可当得上全年唯一一张沉实之作。

一九九五年十一月

艳阳天下的阴影

作为一九九五的最大收获之一，《艳阳天》又是近几年流行音乐诸多并发症的集合体。威胁到未来的诸多隐患如囊中之锥，都在这一年纷纷发端了。而这些隐患在《艳阳天》中，都有着非常极端的表现。

一方面，《艳阳天》代表了摇滚乐在中国走进经济社会时的失语，是摇滚乐从社会领域完完全全退守到个人领域的做法。另一方面，《艳阳天》又是信息时代的绝妙文本，它体现了中国在走进世界走进信息时代的同时发生在文艺创作领域的多种外来因素的广泛融合，在信息的冲击下，创作的主体性正有被融合稀释甚至消解的危险。虽然窦唯的音乐中有一些本民族的东西，但它们是仅仅作为多种元素中的一种元素存在的。古今中外都是信息，窦唯随手采撷，随手“处理”，丽词亮句，“创意”多端。但归根到底，这种“处理”

是机器行为而不是生命行为。创作衰变了，它变得精妙绝伦而态度可疑。一九九五年，因为提不出问题，大陆摇滚乐出现了一大批朦胧晦涩不知所云的歌词创作，其最突出的例子又属《艳阳天》。在这张专辑中，不仅诸首歌曲语焉不详神秘难解，甚至出现了一阙取消了句义的歌词——《黄昏》。在这首歌里作者唱：晚来声香/脸雾云床/晨慌河光/目作风/空蓝性忘/红无酒伤/时进话跑/笑飘广唱……这篇作品的气氛是全辑中最迷人的，夕阳渐渐落下，歌者幽暗怀想，最后在一声“嘘——”中结束了潜意识的自吟自唱。

当然，作为个人的创作，《艳阳天》没有责任为中国流行乐的整体去向负责。即使在整体看来是败坏了艺术未来的方面，就个体的创作本身而言，发展到极致仍可以成就不错的艺术。况且，艺术的衰亡并非是简单的死去，我们所固守的某种价值的衰退正是另一种价值的生长，积蓄下去也会卓然成为眩目的文化。这里起决定作用的是生存环境变了。人只能表达他自己，只能表达环绕着深入着他的时代，从这个角度而言，艺术流向不可逆转，正所谓大势所趋，个人命运如转蓬随风流转。但从整个艺术史来看，各个时期各种思

潮产生的作品，在艺术成就上各有高低不同，时代特征会铸成极大的缺陷。从这个意义上说，艺术家不仅是反映，还必须反抗。在晦暗的年代，人因为反抗而获得了生命的重量和生存的尊严。

《艳阳天》里的现实是曲折的，变形的，但并非无迹可寻。从那些恍恍惚惚的句子我们能清晰感到一个人说不清的期望说不清的担心，这种期望、担心正是中国近年变动的现实在人们心中投下的暗影，它同时有趣地表现为首鼠两端、没有把握的状态，是时下人心世态的有趣标本。

总体而言，《艳阳天》一点儿都不明亮，表面看轻松了、亮丽了、愉悦了，其实那个明媚的天气并不存在。从某方面说，《艳阳天》的心境比《黑梦》还黑。黑梦里还有冲动还有对立，到《艳阳天》开始平和了，有点儿不对劲儿又说不出哪儿不对劲儿，想说点儿什么又不知究竟说什么好，掉了魂儿似的。《艳阳天》的封面作了一个极好的图解：在蓝色的不现实的空间里，冰晶里一朵向日葵在灿烂地梦想着阳光。它是冰冷的、期待的、幻想的。就像寒风中瑟缩的卖火柴的小女孩，艳阳天在千里之外，艳阳天在她的心里。腐朽、没落、可爱、可怜，是精神世界的哀歌。只在歌的

末尾，窦唯从梦里浮上来一些，表示要看一看这外面的真实世界了，他把它叫作——《未知》。

一九九五年十一月

广阔天地

张广天把流行音乐不叫流行音乐，而叫——民间音乐，这是一个了不起的发现。这样做的同时，他取得了批评上的一个胜利。

早先，流行音乐确实与民间音乐有着千丝万缕的联系。人们习惯认为的现代这一大批流行音乐，其源头确确实实就是民间音乐。那时的流行歌手，如布鲁斯和爵士时代的人物，无一不是生活在社会底层的民间艺人，他们聚集在矿山、码头、监狱和种植园里，纵声唱出自己的苦乐悲伤。由于唱片公司的发掘，这些民间艺人成了耀眼的公众人物，今天的人们称之为——巨星。

本世纪下半叶，爆炸性的民间音乐浪潮，发乎英美，渐次波及全球。这些从群众中来到群众中去的充满活力的作品，造成了唱片购销的两旺。在这个过程中，唱片工业获得空前的发展，流行音乐的生产性渐渐把民间性掩盖起来。抬头间，我

们发现自己已被包围在全球五大唱片公司出版物的倾销之中，制作蚕食着创作，生产遮住了生活。我们渐渐忘记了过程，忘记了无数歌手在民间的奋斗，只看到作品出现在大众传媒上的最后一个环节——文化商人以资本进行的操作。凡此种种，都引起了人们认识上的迷障。

而主流音乐所显露的商业性、消费性、娱乐性、瞬间性，它对庞大市场的占领和对大众耳朵的夺取，又使因之失势的严肃音乐为争夺生存权的问题与之尖锐对立起来。在排行榜、MTV、偶像现象、泡泡糖音乐等等商业炒作的狂轰滥炸下，流行音乐成了追逐声色、肤浅娱乐的代名词。它是不是音乐，有没有价值，一时都成了大有问题的问题。

民间音乐这个提法，有助于披开生产与创作杂陈、泥沙与珍珠俱下的流行表象，而较清楚地看到公司炒作现象下面的民间吟唱现象。从这里出发，我们豁然走进一个广阔天地，隐约望见前面的曙光，望见流行音乐的复归路，望见历史的脉络和苦困着我们的若干问题的依稀答案。

一、流行音乐的价值。流行音乐的价值，不在于它在流行音乐史上留下的痕迹，而在于它在

整个音乐史上留下的痕迹。民间音乐，确定了流行音乐在音乐史上的位置。

二、雅俗两界的沟通。民间音乐是严肃音乐界和流行音乐界共认的瑰宝，对立双方在这里找到了共同语言，它是一个并不存疑的美、并不存伪的价值。从这里开始，二者可以实现最有效的沟通。试想，若流行音乐就是民间音乐，敌视何存？

三、对现实的把握和对未来的前瞩。如今，民间音乐一时低伏；唱片界的主要矛盾，是民间音乐和商业资本的斗争。民间性，是流行音乐立足之根本；民间精神，是流行作品价值之所依；走民间道路，乃流行音乐回归之正途。

很可能，张广天不会同意我的表述，我阐发了他，同时作了歪曲。作为张广天本人，其实却是一个激进的民间立场者。在他看来，整个音乐史就是一部民间史，问题的关键并不是流行音乐在音乐史上找位置，而是严肃音乐在民间音乐史上找位置。在张广天眼里，历史是另一部历史。

他是这么说的：

我深信，人民的音乐史不是大师和精彩

的作品的无序联结，而是无数劳动者和他们的儿女们在阳光下、山坡上、街巷里、广场上欢乐永恒的合唱。

——《亲爱的人，再见，再见》

（载《中国百老汇》一九九六．三）

今天被误谈为“流行音乐”的那种形式古已有之；它就是民间音乐，如同古代的乡野山歌、里巷小调，每个国家、每个民族、每个时代都有这种形式。

音乐的发展总是这样，民间音乐到了一定程度，就有人把它整理归纳一番，找寻出其中的一些规律，模式化理念化，以之指导创作，这就成了学院音乐；而学院音乐到了一定程度就僵死了、封闭了，然后又求助于民间音乐。音乐的发展其实质是民间音乐和学院音乐互相依存、互相作用的交替的历史。

今天，就是一个学院音乐裹足不前，民间音乐妙舞清歌的时代。中国如此，世界亦然。

——《妙舞清歌春来乎?》

（载《中国百老汇》一九九六．一）

文艺复兴以来，音乐作为一种成熟的艺术形式影响着人类的社会生活。但成熟起来的音乐是非常有限的一部分（指意大利美声唱法，德国和声体系和美国大陆音乐体系等。——作者注）。这部分音乐主要代表着西方资本主义精神，并且伴随着资本主义工业的发达被推诸世界各个地区。无论是在中国、日本、南非、美国、加拿大、智利、秘鲁还是这部分音乐的发源地，人们总是从这部分音乐的成就中学习音乐并以这类风格为准则创作音乐，其它种类繁多的音乐形式被挤到边缘，逐渐枯萎。这种现象的出现与这部分音乐在作品、理论总结、乐器制造等各方面的进步分不开，但其核心力量是资本主义的工业及其殖民手段。这种核心力量的武断和专制以留声机、录音机、无线电广播、电视传媒、电影、唱片等为武器强行进入不同文化背景的地区，强迫那里的人民保持沉默，倾听来自遥远都市的声音。

——《再论音乐文化审美的多元性》

（载《汉唐乐府》一九九五．十二）

摇滚乐、爵士乐、布鲁斯音乐、灵歌、民谣等等各种现代西方的民间音乐形式正在被新一代的殖民主义者利用，被掺和进行将死去的学院音乐的糖衣包装之中，包裹起恶臭发霉的帝国主义思想内核，以糖衣炮弹的形式，成箱成箱地运到世界各个边远地区，卸在那里的码头、机场、火车站，被那里年幼无知的青年勇士们吞服。而每一天的每一分钟，那群幸灾乐祸的殖民主义老爷们在掐算着这些炮弹在我们肚子里爆作的光荣时刻。

——《论西方现代流行音乐》

（载《汉唐乐府》一九九六．——二合刊）

这些语言既熟悉又陌生，它曾经是我们每一个人的，现在又被我们每一个人彻底遗忘。而张广天不仅仍在使用它，并且使用得如此严肃真诚并饱含了革命的激情。确切地说，张广天继承了辩证唯物主义的思想，并且继承的是现代化进程中被我们抛弃得最彻底的部分——斗争哲学。在他看来，所谓音乐史、所谓音乐现状、所谓文化建设，其核心部分无不是两个阶级的斗争，是散

落在民间的人民与作为统治者的资本主义的斗争。整部现代音乐史，可被看作是资本主义一方面巧取豪夺人民创造的优秀成果，一方面一体化为资产阶级的文化标准并以金钱作武器对人民进行文化压迫的过程。张广天所作的努力，就是焕发全球范围内各族人民的自信，使"缤纷斑斓的多民族的多元的审美标准和音乐形式"，与"那一部分局限的早已成熟的西方音乐"（指古典音乐——作者注），共同登上人类精神文明的舞台。在中国，这个工作就是中国民族音乐的现代化。

一个惊人的事实是，过去我们通常以为是课堂说教的那些东西，现在以它自己的方式依然把握了一种真实，而这种真实却是今天和平发展、开放交流的我们往往可能忽略的。剥开理论可能产生的干扰，我们发现，它所包裹的内核与事实真相有着惊人的一致。张广天凭着自己的真诚将斗争哲学引向对当今文化的思考，结果它裹挟了这个领域的几乎所有重大问题——文化商业化问题（资本主义的文化掠夺）、同一化问题（帝国主义的文化侵略和文化专制）、通俗和高雅的问题（民间音乐和学院音乐）、多元共存的问题（落后民族在文化上的解放）、音乐改革的问题（内容之于形

式的更新具有全面突破的意义，江姐不可能用红娘的腔调唱歌）、现状的分析和前途目标的问题，等等。更为惊人的是，在张广天的首演下，一批歌手和流行音乐论者都向左转了。一些没有经历革命、甚至没有经历文革的六十年代出生的青年，开始用人民、阶级、帝国主义、战斗、经济基础、上层建筑、马克思主义这样的词汇和概念进行分析和写作。于是听到这样的故事：一个叫杨一的广东青年，拒绝进入录音机制，而选择了街头卖唱方式传播他的音乐，他的创作资源来自民间，他的创作成果则直接唱给真正属于民间的百姓。

张广天是个理想主义者，这种理想主义并不能告诉他未来，但是却能给他以无与伦比的力量；张广天又是个人民立场者，这种人民立场有时显得一厢情愿，却能让他感到站得坚实而正义凛然。他最近写过一首歌词，确切地说这是我近几年来在歌唱界所见到的最激动人心的篇章。这首词的名字叫《福音》。

你们父亲他走了/可是他还要回家/他把钥匙交给了/你们其中的那个人/他为你们分派好了各自的工作/他留下了吩咐/

要你们照看你们自己/也许现在他正在回家的路上/也许今天晚上他就会把门敲开

夜色已降临/先知的手在墙上晃动/留下了至理名言

你们是盐却不咸/你们是灯却不亮/你们谁也看不见/你们是血却不红/你们是剑却不锋利/谁也不在乎/你们是树却不开花/你们是花不结果/你们谁也无所谓/你们是人不相爱/你们有爱不追求/你们谁也不相信/就像这样静无声息/已经过去了几千年/就像这样人去人来/没有什么根本改变

你们其中那些虚心的人有福了/这是因为神圣的天国是他们的/你们其中那些哀恸的人有福了/这是因为他们会获得最大的安慰/你们中间那些渴望爱情的人有福了/这是因为他们将得到永恒的生命

一九九六年三月草于珞珈

后　　记

有一天我突然发现，自己再也读不成书了。这是参加工作两年以后的事。

我要上班。我不可能在诗意来临的时刻，继续沉湎于幻想，而不去理会每天七时三十分的班车。更糟糕的是，我是一名科教记者：日出而采，日落而写，记者不仅占据了我的八小时，更占据了八小时以外。而属于个人的可怜的一点点剩余时间，还必须分出部分献给我的家庭。我结婚了，我想，享受权利，而不承担义务，那算什么呢？或者说，接受一个爱人和她带来的安宁，却不接受由两个人结合带来的家庭生活的琐事，不接受世俗生活中小小的快乐和烦忧，那会不会也是一种自私？我慢慢意识到，我不能为了自己自以为是的真理、信念和人生价值，而忘记了做人最起码的善良。

在这个过程中，我发现了音乐，发现了随身听。它让我随时进入、随时离开；要获得一次走神或跑

题，不需要一方斗室，甚至一段闲暇，而只需要哪怕仅仅十分钟的空白就够了，比如候车、比如走路、比如排队、比如等人来等会开。总之，我的磁带一天天多起来，终于到了和所购书籍一样庞杂的程度。

我的家离报社有一两个小时的路程。每天，过长江大桥、过汉水大桥，从武昌的这头到汉口的那头。就是在这一段车上，我写下了我大部分的文字。虽然通常，我是在星期天才将它们记忆到纸上。

这些可怜的文字是如此浅薄，但却让我快乐而骄傲。因为我以可能的方式反抗了生活，抓住了思考、感叹、审美、梦想等等我一直以为的一生中重要的事。对有梦的人而言，可能的方式无处不存，在贫困下、在忙碌中、在平庸里、在战乱间，只要不放弃寻求，你都可以找到。

感谢我的妻子卢晴，是她的爱和容忍，让我有勇气任性地花去本应属于两个人（后来发展为三个人）的时间；感谢我的好友李鸿谷、王锋和《读书》编辑吴彬，若没有他们慷慨的赞美和鼓励，这些东西可能永远也不会变成文字。

作者

一九九六年四月十七日

[General Information]
书名=听者有心
作者=李皖[著]
页数=270
SS号=10197639
出版日期=